صلاح دهني

قصة السينما

تاريخ ★ فن ★ ثقافة

دار العلم للملايين

صلاح دهني

قصة السينما

تاريخ ★ فن ★ ثقافة

دار العلم للملايين

792.3
D 57KK

صلاح دهني

دبلوم الاخراج من معهد الدراسات السينمائية العالية
بباريس

قصة السينما

تاريخ ★ فن ★ ثقافة

« إنني لأحلم بمسرح شعبي للغاية ، بمسرح يستجيب لأفكار الشعب ، ويجري في أصغر القرى ، وأحقرها شأناً »

ميشليه (١٧٩٨ – ١٨٧٤)



سينما

لبول فاليري

عضو الأكاديمية الفرنسية

●

على الستارة المنصوبة، على السطح الصافي دوماً حيث لاتترك الحياة بل حتى ولا الدم ، اي اثر ، تعود أعقد الحوادث فتدور من جديد ، عددَ ما نريد من مرات .

والأفعال تسرع ، او هي تبطيء . ونظام الامور يمكن ان يقلب . والاموات يعودون الى الحياة ويضحكون .

وكلٌ يرى بعينيه أن كل ما (هو) ، هو سطحي .

وكل ما كان نوراً ، مستخلص من الزمن العادي . وان هذا لينشكل ثم لينشكل في وسط الظلمات . ونرى دقة الواقع تكتسي جميع خواص الحلم .

وانه حلم مصطنع . وانه ايضاً لذاكرة خارجية ، موهوبة كالآ امياً . والاخيراً فالانتباه نفسه ، بوساطة فترات والتوقف ، وفترات والتجسيم ، مجازي .

نفسي بهذه الفن ، مقسمة .

انا نعيش على الستارة، الربانية في عظمتها، والمفعمة بالحيوية؛ انا نشارك في اهوائها الاشباح التي عليهـــا تظهر ، ونتشرب تصرفاتها : كيف تبتسم ، كيف تقتل ؛ كيف تفكر بصورة مرئية .

ولكن التأثير الآخر لهذه الصور ، لأغرب واعجب . فبهذه السهولة لننتقد الحياة . ما قيمة هذه الافعال وهذه الهيجانات التي اشهد بعد اليوم تبادلها ، ووحدتها في تنوعها ؟ لست اريد حياة بعد اليوم ، فالحياة بعـــد اليوم ليست إلا نشبة . انني لاعرف المستقبل عن ظاهر قلب .

العدد الأول من كراسات

معهد الدراسات السينمائية العالية بباريس

١ . قصة اختراع السينما

●

عندما يذهب احدنا اليوم الى قاعة من قاعات السينما ، التي لاتوازي قلة عددها في بلادنا عظم فائدتها ، يجلس في مقعد مريح ويحضر العرض السينمائي دون ان يزعج نفسه بالتفكير لحظة بما خلف هذا العرض من تعقيد كبير . ولو انه فعل لوجد العجب . اذ ان الصورة التي نراها امامنا على الشاشة مكبرة حوالي عشرين ألف مرة عن الصورة الاصلية المطبوعة على الشريط ، لم تصل إلينا الا بفضل جهود متواصلة متشعبة ، واكتشافات متوالية قد يرجع أولها الى مئات السنين .

السينما وليدة العلم

فالعرض السينمائي كما نراه اليوم يمثل مجموع فنون ثلاثة مختلفة : العرض الثابت ، وتحليل الحركة برسوم متتابعة ، واخيراً التصوير الفوتوغرافي . وكل واحد من هذه الفنون يمثل مجموعة واسعة من الجهود اوصلته في أواخر القرن الماضي الى درجة عليا من الكمال ، ولم يبق الا ان يأتي عقل عبقري يجمع هذه الفنون ويؤلف فيما بينها ليتوصل الى اختراع السينما ، التي لا تزيد على كونها تحليلا

وتأليفاً لحركات تسجلها آلة على شريط (تحليل) وتعرضها اخرى - ابتداء من هذا الشريط - على شاشة (تأليف) .

فالفانوس السحري هو في الواقع عبارة عن آلة للعرض الثابت الرسوم ترجع الى عدة قرون . وأصل هذه الآلة الغرفة السوداء . وهي علبة مغلقة في احد جوانبها فتحة ذات عدسة لدخل منها الاشعة المتلاقية التي تعكسها الاشياء الخارجية . فتنعكس لخيلة هذه الاشياء على شاشة موضوعة على بعد معين من الفتحة . وقد ذكر الباحثون فيا بعد بتحريك هذا العرض الثابت «بترقيص» الاخيلة ، ثم بتوفيق الصور مع اصوات مناسبة او مع الكلام . كل هذا بطرق بسيطة صبيانية ، ولكن هذه البساطة كانت كافية في بعض الاحوال لتحريك عواطف المشاهدين وتشويقهم .

وقد استعمل الآلة الاخيرة كثيرون من ذوي الفطنة والفهم التجاري لعرض صور غريبة متحركة وقصص ظريفة لتسلية الجمهور ، تعرف في بلادنا باسمها التركي : « كراكوز » . وبقيت هذه الآلة أداة تغري الناس قروناً طويلة في جميع انحاء الشرق والغرب قبل ولادة السينما ، وبقيت مدة بعدها الى ان وجد الجمهور نهائياً طريق السينما .

مراحل اختراع الآلات

وقد كان هنالك باحثون آخرون يفكرون بصورة موازية للتقدم في ناحيتي العرض الثابت والمتحرك الرسوم ، في صنع آلات توهم الشاهد بوجود الحركة بوساطة رسوم متتابعة .

وتستند هذه الآلات الى مبدأ دوام انطباع الصورة على شبكة العين مدة وجيزة بعد غيابها . وهو مبدأ معروف منذ زمن بعيد نجد بحثه اليوم في جميع كتب علم الطبيعة المدرسية . فالخازن يصف منذ القرن الحادي عشر دوامة ملونة بالوان عديدة تستعمل للقيام بتجارب حول « مدة بقاء الصورة منطبعة على شبكة العين[1] » . ونيوتن منذ اواخر القرن السابع عشر يدرس هذا المبدأ بصورة علمية ويضع القرص المعروف باسمه : « قرص نيوتن » ، والذي يُشكل بدورانه اللون الابيض ، ابتداء من الوان قوس قزح . وفي القرن الثامن عشر قدّر الباحثون دوام هذا الشعور بين عُشر الثانية وربعها .

وفي سنة ١٨٤٢ حقّق العالم البلجيكي بلاتو تأليف الحركة بآلة يسميها « فيناكيستيسكوب » ، بعد تجارب كثيرة كان قد بدأها سنة ١٨٢٨ استناداً الى المبدأ الانف الذكر . وبلاتو هو الذي برهن في اطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الى جامعة لياج سنة ١٨٢٩ على ان التقديرات السابقة لمدة بقاء انطباع الصور على الشبكة غير صحيحة ، وان هـذه المدة ترجع الى شدة الانارة واللون والزمن ، وانها في المتوسط ثلث الثانية[2] . وهوورفر في

(١) هذه الكلمة مترجمة عن نص فرنسي هو نفسه مترجم عن النص العربي الأصلي . ولكننا لم نعثر على النص الأخير .

(٢) جوزيف بلاتو Plateau ولد في بروكسل سنة ١٨٠١ . بدأ حياته بدراسة الآداب ثم تركها للعلوم . في سنة ١٨٢٨ بدأ تجاربه على شبكة العين ومقاومتها للنور . وفي صيف السنة التالية ثبت نظره مدة (٢٥) ثانيـة على قرص الشمس ظهراً ، فناب بصره عدة ايام اضطر لقضائها في غرفة مظلمة ثم

سنة ١٨٣٣ اعطى آلة بلاتو شكلا اسطوانياً ذا محور عمودي وسماها « زوتروب » ، والصور التي تمثل الوجوه المتتابعة للحركة هنا ، وهي حركة حيوانات كما يدل على ذلك اسم الآلة ، كانت مرسومة على « شريط » من الورق موضوع داخل آلة. وفي سنة ١٨٥٢ استبدل دوبوسك بهذه الرسوم صوراً فوتوغرافية. ثم بدأ النمسوي فون اوخاتيوس في السنة التالية بعرض رسوم الفيناكيستيكوب على شاشة بوساطة فانوس سحري. واخيراً في سنة ١٨٧٠ عرض هايل الاميركي صوراً فوتوغرافية متحركة على شاشة بنفس طريقة فون اوخاتيوس.

كل هذا كان يجري على مقياس صغير ، وبآلات بسيطة ، ولمدة وجيزة جداً. وقد استعملت الصور الفوتوغرافية قبل ان يتوصل المكتشفون الى ايصالها الى درجة معقولة من الحساسية. اذ يمكن القول بان اول صورة فوتوغرافية معروضة هي تلك التي اخذها الفرنسي نييبس Niepce في سنة ١٨٢٠ وتمثل مائدة طعام ؛ وبما ان حساسية اللوحة « المعدنية » التي استعملها كانت ضعيفة ، فقد دام عرضها للنور اربع عشرة ساعة. وقد اشترك نييبس فيما بعد مع متعهد يدعى داجير لصنع آلات فوتوغرافية حسب المبدأ الذي اكتشفه ، ولكنه مات بعد قليل ، فأتم داجير اختراعه وحسنه حتى انزل زمن العرض الى نصف ساعة.

عاد بعدها الى دراساته وتجاربه واصبح عضواً في اكاديميات العلوم في بلجيكا وفرنسا وانجلترا والمانيا وهولندا الخ ... ولقد فقد بصره نهائياً سنة ١٨٤٢ وبقي رغم ذلك استاذاً في الجامعة . توفي سنة ١٨٨٣ .

وقد جربوا بعد سنة ۱۸٥٠ استعمال اللوحـــات الزجاجية والتصوير على الورق بطريقة الكولوديون الرطب ، فهبطت مدة العرض الى اقل من ثانية مما سمح باستبدال الصور الفوتوغرافية بالرسوم اليدوية في اختراع بلاتو . ولكن عهد التصوير الفوتوغرافي الحقيقي لم يأت الا بعد سنة ۱۸۸۰ عندما بدأوا باستعمال جيلاتينو برومور الفضة ، هذه المادة التي ما تزال تستعمل لهذا الغرض حتى اليوم في جميع انحاء العالم .

منذ تلك السنة يمكن ان نقول بان اختراع السينما قد دخل في طوره الجدي . فها هو العالم الطبيعي ماريه يتخيل في سنة ۱۸۸۳ آلة فوتوغرافية تسمح بتحليل حركة ما يقوم بها شخص ، وذلك بأخذ عدة صور متتالية له اثناء قيامه بالحركة . هذه الآلة هي « البندقية الفوتوغرافية » التي تعدّ الجد الحقيقي للكاميرا . وكانت تأخذ (۱۲) صورة متتابعة في ثانية واحدة على قرص مستدير . وقد برهن ماريه مع مساعده دمني على ان تحليل الحركة يتطلب مائة صورة في الثانية وانه تكفي لتأليفها عشرة . ولكن هذين العالمين لم يفكرا عندئذ بهذا التأليف، ولو انهما فعلا لامكن ان يعود اليهما شرف اختراع السينما .

وهناك رجل آخر له مكانته في قصة اختراع السينما هو اميل رينو (١٨٤٤ - ١٩١٨) . فقد حسّن هذا الرجل آلة الزوتروب وصنع على اساسها آلة كان يستخدمها في سنة ۱۸۸۰ لعرض الرسوم المتحركة في المسارح بما جعلها تحمل اسم « المسرح الضوئي » . كانت الرسوم هنا مسجلة على شريط لين ذي ثقوب لا يختلف في شكله كثيراً

عن الشريط السينمائي . وكان رينو يحلم عندما سجل اختراعه بالاستعاضة يوماً بالصور الفوتوغرافية عن الرسوم . ولكنه لم يفعل ! صنع رينو اشرطة يحمل بعضها (٥٠٠) رسم ، كبيرو السكين وحول الفرقة ، والمهرج وكلابه الخ ... وبعضها الآخر (٧٠٠) رسم . وكانت هذه الاشرطة تعرض على جمهور مؤلف من(٥٠٠) مشاهد دفعة واحدة مصحوبة بعزف موسيقي .

وكاد العالم الاميركي اديسون مخترع الفونوغراف ومكتشف الكهرباء ، يتوصل الى اختراع السينما . وقد توصل الى ذلك بالفعل وذلك بالصور الفوتوغرافية المتحركة . الا ان الآلة التي صنعها لم تكن تصلح الا لشخص واحد،وكانت كبيرة الحجم صعبة النقل . واديسون هو بحق مخترع الشريط السينمائي كما نعرفه بثقوبه على الطرفين وبعرضه الذي لم يتغير تقريباً والذي صنعته له مصانع ايستمان كوداك منذ ١٨٨٩ بناء على تعليماته .

ويعود هذا الشرف اخيراً الى الاخوين الفرنسيين لويس وأوجست لوميير Lumière اللذين توصلا الى الجمع بين نتائج اعمال ماريه ودمني وويونو وخاصة اديسون بآلة اطلقا عليها اسم :سينماتوغراف[1] وسجلاها بتاريخ ١٣ آذار (مارس) ١٨٩٥ على انها « آلة تصلح لأخذ ورؤية الصور الكرونوفوتوغرافية » . وفي الواقع فقد كانت تسمح بواسطة مجموعة متتابعة من الصور بتسجيل جميع الحركات

---

(١) Cinematographe من اليونانية : كينما آتوس (أي حركة) وجرافو (أي كتب) . وليون بولي هو اول من أطلق هذا الاسم سنة ١٨٩٣ على آلة مشابهة لآلة ماريه .

التي تمر في وقت ما امام عدستها ثم نعيد تـأليف هذه الحركات ، وذلك بعرض هذه الصور على شاشة بالحجم الطبيعي امـام صالة كاملة .

وفي ٢٢ شباط (فبراير) ١٨٩٥ جرى اول عرض سينمائي قدمه الاخوان لوميير في جمعية تشجيع الصناعة الوطنية وعلى اعضاء الجمعية وصوّرا فيه «خروج العمال من مصنع لوميير» وجرى الثاني في اول حزيران (يونيو) في مدينة ليون امام اعضاء مؤتمر جمعيات التصوير الفرنسية . وفي ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) تلقى الصور بون الاختراع الجديد . واخيراً في ٢٨ كانون الاول (ديسمبر) جرى في «المقهى الكبير» Grand Café بشارع الكبوشيين بباريس اول عرض سينمائي امام الجمهور ، الجمهور الحقيقي ، الجمهور الذي يدفع .

٢. قصة السينما الصامتة

●

الايام الاولى للسينما

هكذا ولدت السينما مع ميزة لم تعرفها الفنون الاخرى وهي ان لها تاريخ ولادة وصك ولادة . ولدت في اواخر القرن الماضي في جوّ من اليسار والنعمة ما يزال الناس في فرنسا واوربا يتغنون به، حتى الآن، ويبكونه في مجتمعاتهم واغانيهم ولياليهم . في ذلك الوقت كان بول فاليري يعيش اجمل ايام حياته ، ومطعم مكسيم يستقبل زبائنه من المحظوظين، ومقاهي مونبارناس وخلايا مونمارتر تعج بالادباء والفنانين من جميع الجنسيات . اما الدراجة فقد كانت في اعلى درجات مجدها والسيارة في اول ايامها، تنظر اليها الجماهير وتقول بانها ابداً لن تعدل الحصان! والشعراء كانوا يملأون صفحات الجرائد بكاء على العصر الذي ينتهي والقرن الذي يولي .

كانت الدهشة تستولي على المشاهدين في الايام الاولى للسينما في بدء العرض فيظنون ان المشهد من صنع شيطان رجيم ! وكانوا يطيرون فرحاً بعد ذلك عندما يطمئنون الى هذه الوجوه الانسانية التي يتحرك اصحابها امامهم ، مقبلين، مدبرين، والى اليمين والشمال .

هذه الدهشة وهذا الفرح لم يكونا بعيدين عن دهشة اعضاء مؤتمر جمعيات التصوير الفرنسية في مدينة ليون عندمـا رأوا انفسهم على الشاشة غداة نزهة قصيرة على ضفاف نهر السون . فقد صوّرهم الاخوان لوميير في عدة مراحل من نزهتهم كما صوروا شخصيتين معروفتين من جميع الاعضاء اثناء مناقشة بينهما . ونترك للقارىء ان يتصور مقدار الدهشة التي استولت على اولئك السادة عندما رأوا انفسهم على الشاشة قبل مضي اربع وعشرين ساعة على النزهة .

وقد رفض صاحب « المقهى الكبير » عشرين بالمائـة من الدخل عندما عرض عليه ذلك في اليوم الاول اجرة لقاعتـه . وفضّل ان يأخذ في اليوم ثلاثين فرنكاً اجرة مقطوعة ووقـع عقداً بذلك لمدة سنة كاملة مع انطوان لوميير الأب . امـا اجرة الدخول فقد كانت فرنكاً واحداً يحق لصاحبه ان يحضر (١٠) اشرطة طول كل منها (١٧) متراً – وهو طول اشرطة اوبسون الخام ، التي كانت تصدّرها مصانع ايستمان كوداك الاميركية – ويدوم عرضه دقيقة واحدة . وقد در اليوم الاول (٣٥) فرنكاً ممـا ادخل الخوف في قلوب منظمي الحفلات ، ثم ارتفع دخل النهار الواحد بعد ثلاثة أسابيع الى الفي فرنك دون ما سطر واحـد من الاعلان .

*

امـا الاشرطة التي كانت تُعرض في ذلك الوقت فقد كانت من البساطة بمكان بعيد . فالى جانب « خروج العمال من مصنع لوميير » عرض الاخوان لوميير :

« طعام الطفل »   « الحداد »
« حريق في بيت »   « صيد السمك الاحمر »
« وصول القطار الى المحطة »   « الساقي المسقي »
« ميدان البورصة في ليون »   الخ ...

وطول كل من هـذه الاشرطة — كما ذكرنا — لم يكن يتجاوز (١٨) متراً . وكانت تباع رأساً الى اصحاب الصالون او الى الهواة بسعر فرنكين للمتر واحد . والجليل انبعضها كان يباع ملوناً منذ ذلك الحين ... باليد ! بسعر مضاعف .

ومحتوى هذه الاشرطة لايزيد على كونه تصويراً حياً للعناوين التي اطلقها عليها الاخوان لوميير .

فموضوع « خروج العمال من مصنع لوميير » لا يزيـد على كونه تصويراً لمعمل يفتح بابه الخارجي ويخرج منه حوالى مائة عامل ، النساء اولاً ثم الرجال و اكثرهم مع دراجاتهم ، واخيراً نرى كلباً كبيراً يقفز امام الباب قبل ان يأتي البواب ويغلق المصراعين .

وفي « حريق في بيت » نرى بناء يتصاعد اللهب من جميع نوافذه ثم يصل عمال الاطفاء فيحيطون به ويغرقونه بمـاء خراطيمهم الى ان تنطفىء النار .

وفي « الحداد » نرى حداداً واقفاً في دكانه ، ثم ها هو يلتفت الى عمله فيضع الحديد في النار الى ان يحمرّ ثم يهوي عليه بضربات مطرقته فيتمدد وترتفع حوله غيوم من البخار لدى انزاله في الماء . وهكذا ...

واول شريط ظهرت فيـــه شبه عقدة قصصية هو « الساقي المسقي » حيث يظهر في اول الشريط فتى خبيث ينظر الى بستاني يسقي أعشاب حديقة واشجارها بماء يتفجر من خرطوم طويل يمتد عدة امتار . يقترب الفتى من الخرطوم ويطأه دون ان يراه البستاني فيتوقف الماء ويتعجب هذا وينظر الى الخرطوم متسائلا . عندئذ يرفع الفتى قدمـــه فيندفع الماء بقوة على وجه البستاني وملابسه . وبينا يركض الفتى هارباً وهو يضحك يوجه اليـــه البستاني ماء خرطومه جزاءً .

هذه فكرة عامة عن الاشرطة الـــتي كان الاخوان لوميير يخرجانها او بالاحرى يصورانها ثم يلقيان بها الى الاسواق فتتهافت عليها جماهير المشاهدين من كل حدب وصوب . وقد نال شريط « الساقي المسقي » نجاحاً عظيماً جداً حتى لقد اخذ اصحاب الصالات يعرضونه في كل حفلة وفي كل يوم خلال مدة طويلة .

والذي نلاحظه هنا في سبب إقبال الجماهير على السينما ، هذه اللعبة الجديدة او التسلية الجديدة الغريبة ،ليس هو وجود الانسان فقط بلحمه ودمه على الشاشة يتحرك ويمشي ويجري ويضحك ويغضب ، بل هو في وجود الحركة على الشاشة من اي مصدر كان او من اي شيء أتت . فلكم كان الناس يصيحون متعجبين لدى رؤية القطار وهو يجري بكل طوله وحجمه داخلا الى المحطـــة ومقترباً شيئاً فشيئاً كاد يلقي بنفسه على المشاهدين،ثم تمضي لحظة فاذا هو يكمل طريقه على يسار الشاشة ويتوقف . فتتقدم مدام لوميير مع طفليها متجهين نحو العربات فتفتح الابواب ثم يتلى

رصيف المحطـــة بالناس ويقترب بعضهم وهو ينظر الى الكامير متعجباً وتُغلق الابواب ويستأنف القطار سيره .

نعم ان وجود الحركة والحياة والطبيعة على الشاشة هو الذي جلب المشاهدين الى الصالونات المعتمة،وهو الذي قرر نجاح السينما وبقاءها . لقد رأى الناس في السابق رسوماً وتماثيل وصوراً في لوحات فوتوغرافية بل ورسوماً متحركة ، ولكنهم لم يروا قط الطبيعة نفسها مأخوذة كما هي في الحياة اليومية ومحفوظة داخل شريط يمكن لعامل بسيط ان يديره في آلة فاذا بالانسان يرى ما لم يره انسان من قبل – الا في حُلم : الحياة ، الطبيعة ، كما كانت بالامس .

والغريب ان الشركات الاخرى والبلاد الاخرى التي اخذت تهتم بالسينما بدأت كما بدأ الاخوان لوميير بتصوير مشاهد من الحياة العائلية واليومية ليس فيها عملياً أية عقدة او اية رواية . وهكذا فقد رأت الشاشة الأولى اكثر من عشرة اشرطة عن « خروج العمال من المصنع » و « طعام الطفل » و « وصول القطار الى المحطة » الخ ...

وجميع هذه الاشرطة كما نرى ،كانت تصور في مناظر حقيقية خارجية لسببين : الاول ، هو ان فكرة الاستديو والانارة بالانوار الاصطناعية لم تكن قد ولدت بعد . والثاني ، لان التصوير في الفضاء تحت ضوء النهار أضمن لنجاح الصورة من التصوير داخل جدران اربعة ، لدى غياب التنوير الاصطناعي ، كما يعرف ذلك جميع هواة التصوير .

وقد بقيت هذه الاشرطة وأمثالها تملأ الاسواق مدة . وكاد الناس يملون السينما، هذه اللعبة التي لم تعد تأتيهم بجديد ، الى اليوم الذي جاء فيه رجل مبدع اخرج السينما من طور اللعبة ووجهها وجهة جديدة تزاحم بها المسرح .

هذا الرجل هو جورج مليس Mélies .

ثم جاء المتنبي . . .

لا شك في ان النجاح الذي نالته الحفلات السينمائية الاولى كان عظيماً جداً ، مما دفع اثنين من ذوي الفطنة هما ليون جومون وشارل باته الى تأسيس شركتين للانتاج بقي همهما مدة طويلة ان تسجلا مشاهد من الحياة اليومية والاخبار والاسفار .

ولا نعرف أكانت السينما تبقى في هذا الطور الابتدائي مدة طويلة لولا ان جاءها جورج مليس الرجل الذي كتب له ان يحمل الى الفن الجديد عدداً كبيراً من الاراء المهمة ، وان يجعل من السينما شيئاً آخر اكثر من فصل جديد في باب التصوير الفوتوغرافي . . .

ولد مليس في باريس سنة ۱۹۸۱ من اب ذي أصل إسباني بعيد ، غني وصاحب مصنع للاحذية ، وام من اصل هولندي : ذات ثقافة عالية . وبعد ان انهى دراسته الثانوية ومدة خدمته العسكرية ، قضى سنة في لندن ليتمكن من الانكليزية ثم ليعود منها الى معاونة ابيه على ادارة المصنع حيث يقضي ايضاً عدة سنوات . الا ان امله لم يكن صناعة الاحذية انما كان فناناً .

انه يحب التصوير بالزيت ويريد ان يتعلمه ، ولكن هنالك ارادة اهله الذين يضطرونه الى البقاء في المصنع ، وهنالك مستقبله . فالامَ تسوقه مهنة التصوير ؟ ومن يدريه بانه سينجح فيه ؟ وهناك المجتمع .. وهناك وهناك ...

الا ان الفتى لا ييأس . بل هو يرضي ميوله الفنية في نواحٍ اخرى . فهو كثير التردد على مسرح « روبير هودان » المعروف في ذلك العصر باعمال الشعوذة والسحر والآلات الاوتوماتيكية المضحكة المسلية . فما ان يرى مشهداً من مشاهد الشعوذة حتى يسجله ويفكر في تكوينه وتحسينه . وما ان يرى آلة من تلك الآلات المسلية حتى يحفظ شكلها الخارجي ويصنع آلة مماثلة في مصنع ابيه دون ما معرفة سابقة بالتركيب الداخلي الأصل . ولم يكن هذا كله ليبعده عن الرسم ، الكاريكاتوري بخاصة ، فهو رسام معروف — تحت اسم مستعار — في جريدة سياسية معروفة .

الا ان والده لم يكن راضياً عن هذا كله . فهو لا يريده رساماً سياسياً ، كما لا يريده مصوراً . وهذا ما دفعه الى اعطائه المال اللازم لشراء مسرح « روبير هودان » الذي عرض آنذ للبيع . ولم لا ، ما دام المسرح معروفاً وزبائنه مخلصين مواظبين !

هكذا يبدأ مليس حياته العملية في مهنة الشعوذة الفنية ، قوياً بمال كثير وثقة بالنفس لا تنضب . وكان عمره اربعاً وثلاثين سنة لدى اختراع الاخوين لوميير . وقد دهش عندما حضر عرض الاشرطة الاولى دهشة كبيرة ، وقال يصف ذلك فيما بعد :

« اسرعت نحو انطوان لوميير (الاب) قبل انتهاء العرض واقترحت عليه

شراء الاختراع ، ولكنه رفض . قدمت له عشرة آلاف فرنك . عشرين ألفاً ، خمسين ألفاً .. وكنت اقدم له ثروتي وبيتي وعائلتي لو انه قبل ، ولكن لوميير لم يتزحزح عن رأيه وقال لي : اشكرني ايها الشاب ! ليس هذا الاختراع للبيع وشراؤه سيكون وبالا عليك ، فقد يمكن استغلاله وقتاً ما كنادرة علمية ولكن ليس له فيما عدا ذلك اي مستقبل تجاري » .

كان لوميير يعتقد تماماً بما يقول . ولكن مليس لم يصغ اليه . واشترى بعد مدة آلة سينمائيـــة انجليزية تقارب آلة الاخوين لوميير وادخل عليها هو بنفسه بعض الاصلاحات . وكان قد مضى عليه في ذلك الحين ، ثماني سنوات كمدير لمسرح « روبير هودان » بدا خلالها وكأن الشعوذة كانت تجري في عروقه من الاصل ، مع الدم ؛ وبرهن على مواهب ساذجة غريبة وخيال صبياني خصب . ثم عندما جاءت السينما احبها وأراد ان يلقي بسهمه فيها .

حاول مليس اول ما حاول ان يوفق بين عمله في مسرحه وعمله في اشرطته ، فأخرج عدة اشرطة تحوي ، ادواراً بسيطة في الشعوذة والسحر تغلب عليها الخشبة والحيرة : حيرة الطفل الذي يعثر على لعبة عجيبة لا يعرف كيفية استعمالهـــا . وفي يوم من الايام اراد القدر ان يتدخل في عمل مليس فيوجهه نهائيـــاً في الوجهة التي كُتب له . فبينما كان يصور في احد اشرطته حركة السيارات والعربات في ميدان الاوبرا بباريس ، توقفت الآلة . وانقضت دقيقة طويلة قبل أصلاحها وعودتها الى التصوير . ولكن عندما اخذ مليس الشريط بين يديه بعد التبييض ، وجد ان المشهد كان قد تغير عند توقف الآلة وان عربة الاومنيبوس التي

كانت تمر امامه قد « تحولت » فجأة الى عربة موتى . فسر لهذا « التحول » واعتبره لقية" يفاجيء بهـــا جمهوره . ولدى عرض الشريط ، راح المشاهدون في دهشة كبيرة يطرون براعة مليس في الحيل وتمكنه من السحر . اذ كيف امكنه تحويل عربـــة اومنيبوس الى عربة موتى ؟!

لم ينس مليس هذا الدرس بعد ذلـك ، وذهب في استعمال التحولات الفجائية بعيداً جداً . وقلده في ذلك عدد كبير من المخرجين . ومليس هو الذي اكتشف ايضاً اكثر الحيل المستعملة في السينما : كالتطابـــع Surimpression وازدواج الشخص (كما رأينا ذلك في احد الاشرطة التي يظهر فيها على الكـــار يتناقش مع .. على الكـــار) وتثليثه وتربيعه ... وهو اول من جرب التوفيق بين الفونوغراف والسينما ، وهو صاحب فكرة التسارع Accélération وغياب الصورة وتصوير المشهد معكوساً (قطع الزجاج لكأس مكسورة تتجمع لتعيد تأليف هذه الكأس) الخ .

الى جانب هذا كله اتى مليس بفكرة بديعـــة كان لهـــا اعظم الاثر في فن السينما . فقد جاءه المغني الكبير بولس Paulus في اوائل سنة ١٨٩٧ ، كما يحدثنا بذلـــك بوازياك وباردش في كتابها البديع عن « تاريخ السينما » ، وطلب اليه ان يصوره اثناء الغناء . فوافق مليس على ذلـك وضرب له موعداً . الا ان بولوس رفض في اللحظة الاخيرة ان يغني في الهواء الطلق وهو بلباس الاوبرا ! واعلن انه لن يغني الا داخل جدران اربعة . فأذعن مليس ،ودهن بنفسه لوحات للمنظر وأتى بأنوار قوية سلطها

على المشهد . ولاول مرة لم يصوّر شريط في الهواء الطلق .
وقد كانت النتيجة ممتازة، فقد رأت فكرة الاستديو والتصوير بالانوار الاصطناعية النور للمرة الاولى .

*

اخرج مليس بين سنتي ١٨٩٦ و ١٩١٤ حوالى اربعة آلاف شريط طول كثير منها اربعمائة متر في العصر الذي لم يكن يتجاوز فيه طول الشريط عشرين أو ثلاثين متراً .

واشهر اشرطته : « رحلة الى القمر » ١٩٠٢ (٢٨٥ متراً ويدوم عرضه ١٦ دقيقة) الذي ادهش العالم اجمع ، وهو مستوحى من جول فرن و ه. ج. ويلز . و « قصر الف ليلة وليلة » ١٩٠٥ و « الاستيلاء على القطب » ١٩١٢ .

وفي سنة ١٨٩٧ اخرج اول شريط عن « حجرة مفيستو » (٧٥ م) وقد أخذ بعده عدة مرات و « فوست ومارجريت » ١٩٠٠ و « جان دارك » (٢٧٥ م) ثم « مخاطرات البارون منشاوزن » . ومن اجل اعمال مليس مجموعة من الاشرطة عن قضية دريفوس (١٨٩٩) التي كان لها دويّ كبير في ذلك الحين. ويقال ان مليس انتهى من شريطه مع الحكم بالاعدام على دريفوس قبل ان تصدر المحكمة حكمها بذلك ! ! وشريط عن تتويج ادوارد السابع ملك انجلترا ، فقد اعاد تشكيل حفلات التتويج بمساعدة بعض الممثلين وبالالبسة اللازمة التي اشرف على تفصيلها موظف جاء خصيصاً من انجلترا ، مع تاج مرصع بقطع من الزجاج ، في ضواحي باريس . وقد أعجب به الملك بعد

ذلك عندما رآه !

والذي نلاحظه من اسماء هذه الاشرطة ، اننا اصبحنا بعيدين عن عهد « الصور الفوتوغرافية المتحركة » و « الطبيعة المصورة كما هي » ، هذه الاشياء التي كان الناس يتسابقون الى رؤيتها على الشاشة فاغري الافواه معجبين . لقد مضى عهد الدهشة الذي كان لوميير الأب يتوقع أن يمضي معه عهد السينما ، الا ان عهد السينما لم يمض ! وكل ما هنالك هو ان الجمهور قد أصبح اكثر تطلباً وأوسع نظراً . إنه يحب السينما ويحب القصة والتجديد داخل السينما . وهنا تجلت عبقرية مليس الذي قفز بالسينما عدة قفزات الى ان جعل منها مشهداً ينافس المسرح معنى ومبنى ، اذ يلقي الى الاسواق اشرطة شعوذة وسحر وبطولة وأسفار في الزمان والمكان وقصص حب وغرام وضحك وبكاء ... أي كل ما يطلبه الجمهور .

*

يبلغ عدد اشرطة مليس المهمة عدة مئات (من اصل اربعة آلاف) صوّرها بمعدل شريط في كل اسبوع . ولكن اكثرها اليوم مفقود . فقد حلها في سنة ١٩١٤ — يوم تولى عنه الجمهور ، وبعد ان استولى عليه اليأس — الى كيميائي حولها الى مادة كيميائية تستعمل في تجارة الاحذية . وقد وجد بعض اشرطته فيما بعد في القسم السينمائي من « متحف الفن الحديث » بنيويورك ، وبعضها في هوليوود وعدد قليل في « المتحف العالمي للسينما » بروما ، وفي فرنسا والارجنتين عند بعض هواة السينما .

وفي سنة ١٩٢٨ وجد مليس في محطة مونبارناس يبيع

الشوكولاته والسكاكر في دكان صغيرة، فعنيت به والفرقة النقابية ، للسينما التي كان قد أسسها وورثها عشر سنوات ، وحنه وزوجته وابنته من الحاجة . الى ان توفي في احد المستشفيات بباريس سنة ١٩٣٨ وعمره سبعة وسبعون عاما .

وفي سنة ١٩٤٨ نظمت الحكومة الافرنسية معرضاً دائماً لأعمال مليس وما بقي من مناظره ورسومه في قاعات « متحف السينما » بباريس، فكان ذلك اكبر دليل على اعتراف الجميع بفضله على هذا السينما .

٣ . السينما تصبح فناً

•

فرنسا تبدأ

لن نطيل الكلام عن مليس اكثر مما فعلنا اذ يكفيه فخراً انه يُعدّ اهم من ساعد على نقل السينما من طور اللعبة الفوتوغرافية الى طور الابداع والاختراع ، وحقق نصر السينما القصصية ، التي تقصّ فكرة ما ، على السينما التسجيلية ، التي تكتفي بتسجيل مناظر الطبيعة وما يجري في الحياة اليومية من صغائر الامور بدون أي فكرة فنية تهدف اليها من هذا التسجيل .

وهنا ايضاً سرعان ما تبعه باقي المشتغلين بالسينما . فقد وجدوا الفرق بين اشرطته واشرطتهم وزبائنه وزبائنهم . ففيما يخص الاخوين لوميير فقد تعاقدا مع عدد من الاشخاص علماهم مهنة التصوير السينمائي واعطياهم الآلات اللازمة ثم ارسلاهم الى جميع انحاء العالم يصورون لهما اشرطة في الشوارع ومشاهد عسكرية وغريبة تجلب الانظار . واهم أولئك المصورين « مسجيش » Mesguisch وخاصة « بروميو » Promio الذي صور في البندقية مناظر جميلة وهو على مركب (بيير) ، ثم في مصر مشاهد من

النيل مأخوذة من فتحة عربة القطار الذي كان فيه ، ثم مناظر اخرى من مصعد برج ايفل في باريس (اثناء حركته). وقد حازت هذه الاشرطة نجاحاً ممتازاً بادخالها شيئاً من الحياة في المناظر . وهكذا يمكن القول بأن بروميو هو اول من اكتشف ما يسمى بحركات الكاميرا .

والى جانب هذا الانتاج وامثاله فقد اراد الاخوان لوميير ان يحافظا على سمعتهما بعد نجاح « الساقي المسقي » فأخرجا عدة اشرطة كان اكثرها تقليداً لاشرطة اديسون ومليس . ولم يدم عملها بعد ذلك مدة طويلة. فما انت سنة ١٨٩٨ حتى سرّحا جميع المصورين تقريباً وانقطعا بعد مدة عن الانتاج، واستعبدهما وكلاهما من الولايات المتحدة تحت ضغط اديسون كما سنرى ذلك فيما بعد.

ثم هناك المحدثون الذين دخلوا صنعة السينما منذ اقدم ايامها وهم كثيرون . فكل من اشترى آلة تصوير سينمائية ، اصبح منتجاً ، ولكن اهم الجميع ولا شك هما: شارل باته وليون جومون اللذان توصلا فيما بعد الى تأسيس شركات ومصانع ما تزال تتمتع حتى يومنا هذا بشهرة عالمية واسعة .

فشارل باته Pathe الذي بدأ حياته في أميركا الجنوبية خادماً وخبازاً ، لم يجد لدى عودته الى باريس خيراً من الحاكي آلة تدر عليه بعض المال بأهون الاسباب ، فيشتري منها واحدة ويأخذ بدعوة الناس الى رؤيتها وسماعها. ثم عندما يعود عليه ذلك ببعض الربح يتحول هو نفسه الى تاجر فونوغراف ثم يؤسس في سنة ١٨٩٨ مع جماعة من الماليين داراً كبيرة لتسجيل الاسطوانات وصنع

الآلات الحاكية يقيم على رأسها زاكا Zecca . وبدل ان يفتش عن صالات تشتري منه الاشرطـة التي يصورها ، راح يشتري صالات كاملة ويحولها الى صالات عرض . ومع ان زاكا هـذا لم يكن يعرف شيئاً في السينما والاخراج السينمائي فقد اعانه ذكاؤه على القيام مع باته بادارة الدار على احسن وجه ، وتوصل بها حوالي سنة ١٩٠٥ الى درجة من السيطرة الفرعونية على اسواق السينما في فرنسا وخارجها ، لا نجد لهـا مثيلاً حتى اليوم . فهو صاحب مصنع الشريط الحـسـام والتحميض والسحب وللالات العارضة واللاقطة ، وهو صاحب احسن الاستديوهات مع وكالات توزيع خاصة وعدد من الصالات . وقد كان في وسعه بهذا كله ان يقضي على كل مزاحمة ، بل توصل الى عقد اتفاقية مـع جمعية المؤلفين والادباء المشهورة واحتكر حق اخراج احسن المؤلفات .

اخرج زاكا عـدداً كبيراً من الاشرطة في شركة باته تكاد تكون كلها تقريباً تقليداً لاشرطة الآخرين وخاصة مليس . منها « ضحية الكحول » و « تاريخ جريمة » وهذا الاخير يمكن تقسيمه الى عدة أقسام: التربص — الملاحظات الاولى — الايقاف — المشنقة . والظريف أن عرض القسم الاخير قد منع ، مما يمكن معه القول بأن الرقابة قد وجدت قبل الى توجد السينما تقريباً !

وقد انتجت شركة باته الى جانب أشرطة زاكا أشرطة لمخرجين آخرين في مواضيع واقعية « كعامل المطافي » و « الخادمة » و « سرقة فوق السطوح » ، ومواضيع خيالية « كالجنية والوحش » و « قصور الشيطان السبعة » ، وأخرى مضحكة . وقد اشتهر في هـذه

الناحية ممثلون حازوا نجاحاً لم نعرفه السينما من قبل : كاندريه ديد والممثل الكبير ماكس لاندر ، وبعده اليوم أول المضحكين الكبار الذين عرفتهم السينما .

وأما ليون جومون Gaumont فقد بدأ حياته السينمائية منذ سنة ۱۸۹۷ بإخراج بعض الاشرطة ، وكان همه الاول من ورائها أن تكون دعاية صالحة للالات السينمائية التي كان يصنعها والتي بقيت أحسن الآلات في الاسواق مدة طويلة .

وتعاقد جومون فيما بعد مع عـــدد من المخرجين واخرج الى الاسواق عدداً ضخماً من الاشرطة أهمها : « حياة المسيح » ۱۸۹۸ « وأخطار الكحول » ۱۸۹۹ ، « وأحلام مدخن أفيون » ۱۹۰٦ وشريط رسوم متحركة سنة ۱۹۰۸ من رسم اميل كوهل Cohl ، هو أول شريط من هذا النوع بالمعنى الحديث للكلمة .

الا أن أعظم نجاح نالت به أشرطة جومون شهرة عـالمية ، هي تلك « السلسلة » التي أخرجها فوياد Feuillade سنة ۱۹۱۳ تحت عنوان « فانتوماس » وهي أول وأشهر تلك الاشرطة المتسلسلة التي طالما داعبت أحلام طفولتنا عندما كنا نرى قسماً من شريط يقع في آخره « البطل » الهمام في مشكلة لا يرجى له منهـــا مخرج ، وفجأة كانت ترتسم على الشاشة كلمة « البقية في الاسبوع القادم » فنخرج ونحن نلهث ونشتم ثم نعود في الاسبوع التالي وكلنا لهفة لمعرفة مـا جرى للبطل من مصائب بين أيدي رجال العصابة الجبناء .. لنجده سليماً معافى ... معافى لا لمدة طويلة بل ليعود الى أحضان الاخطار والاهوال.. ومنها ثانية الى

الخلاص وهكذا ..

والجدير بالذكر هو أن الاميركيين ثم أبرع من أخرج هذا النوع من الاشرطة التي يضطر فيها المشاهد لان يحبس أنفاسه مرة في كل ثلاث دقائق . وقــد سموا أوقات الهيجان هــذه : Suspense Time .

ولم يقف نشاط جومون على إنتاج الاشرطة بل تعداه . فقد وجد أنه لم يبق للسينما حتى توازي المسرح إلا الكلام . فراح يجهد إلى أن أتم صنع آلة تجمع بين السينما والفونوغراف عرضها في معرض باريس سنة ١٩٠٠ وأنزلها الى الاسواق بعد سنتين تحت اسم « الكرونوفون » Chronophone . وهكذا فقد أمكن سماع كبار الفنانين والمغنين كل ليلة على الشاشات الباريسية . فهذا بولوس يغني لا لجمهور الاوبرا فحسب بل لكل الناس، وهذه ساره برنار الخالدة تتحرك على عيون الجميع وهي تمثل أدواراً من موليير مع إشارات وحركات ونظرات الى الجمهور لا يمكن احتمالها اليوم.

غير أن استعمال الكرونوفون لم يدم غير وقت قصير وفي عدد محدود من الصالات لعدم توصله الى حل مرض يتناسب مع الاشرطة التي أخذت تطول ومع القاعات التي أخذت تتسع . وعدا ذلك فقد كانت صالات السينما التي لا تستعمل الكرونوفون تضم جوقة صغيرة أو على الاقــل بيانو وكان لصاحبة الشريط بالموسيقى وهمــا الاول أن تغطي الضجة المزعجة الــتي كانت تنبعث من آلات العرض في تلك الايام وان توجه الانتظار الى المواقف المهمة في الشريط .

في هذه الاثناء كان الشريط يطول شيئاً فشيئاً ، فها هو يصل الى ٧٠٠ متر ثم الى ١٣٠٠ و ١٥٠٠ (طول الشريط الذي يدوم ساعة ونصف الساعة اليوم هو ٢٤٦٠ متراً) . وهذه أسماء بعض ممثلي السينا تحظى بشعبية واسعة كأسماء ممثلي المسرح العظام بل تزيد . وهـذا ما يحمل المنتجين على وضـع اسماء الممثلين في ابتداء الشريط وعلى الاعلانات . واهم هذه الاسماء واولها – كما ذكرنا – هو اسم ماكس لاندر الذي بدأ حياته السينائية في سنة ١٩٠٥ومات منتحراً سنة ١٩٢٥، وهو اول المضحكين السينائيين العظام . وقد قلده شارلي شابلن في اول حياته السينائية ثم كتب اليه يعترف له باستاذيته وبفضله .

كل هذا حض المنتجين على اخراج اشرطة قوية باهظة التكاليف. واهم شريط من هذا النوع هو « مقتل الدوق دوجيز » (١٩٠٨) الذي اخرجته شركة «الشريط الفني» Le Film d'Art من سيناريو لعضو الاكاديمية الافرنسية (لافدان) مع موسيقى تعزفها فرقة موسيقية لسان سانس اشهر موسيقي فرنسا في ذلك الوقت .وقد كان هذا الشريط تأثير عظيم في فن السينا اذ فتح الباب عـلى مصراعيه لحركة « الاشرطة الفنية » في فرنسا وفي البلاد المجاورة وحتى في اميركا . وراح الجميع يطلبون من اكابر الكتاب واعضاء المجامـع العلمية ان يسمحوا لهم بنقل قصصهم ومسرحياتهم الى الشاشة مما وجه السينا وجهة خطرة في طريق « السينا الادبية » في حال الاشرطة المأخوذة من قصة، اوالمسرح المصور،و«المسرحية السينائية » في حال الشريط المأخوذ من مسرحية . ويحسن ان

تذكر ان الطريقين كليهما ليسا طريق السينما ... السينما كي يجب ان تكون كفن مستقل قائم بذاته .

واذا كان لحركة « الشريط الفني » فضل على السينما فهو في أنها فسحت في قاعات العرض لطبقات جديدة من المشاهدين. فبعد ان كانت هذه القاعات اماكن تسلية الطبقات الشعبية والعمالية فقط ، جذبت اسماء كبار الكتاب ومشاهير الممثلين المسرحيين الطبقات المتوسطة المثقفة بل والطبقات البورجوازية ايضاً . وبعد ان كانت اشرطة مليس بشعوذاتها الشيطانية والصبيانية للأالقاعات فقد انتقلت السينما الى طور اسمى وانبل ، وهذا هو السبب الذي ساق مليس الى الدمار بعد سنة ١٩١٢ نعم لقد انتهى دور مليس ، لقد قام براجيه خير قيام عندما كانت السينما لعبة جديدة في اواخر القرن ، ولكن المحدثين من السينمائيين تقدموه بعد ذلك في ارضاء ما يتطلع اليه الجمهور وفي استباق ذوقه ومفضلاته .

***

وهكذا نجد ان السينما منذ ولادتها تقريباً قد جاءت كاملة : الصور والصوت والالوان . ولهذا فلن ندهش اذا قرأنا في احدى صحف سنة ١٩٠٧ هذه الجملة الطنانة : « لقد وصلت السينما ابتداء من اليوم الى القمة ! » [١].

... وايطاليا تسير

هزة كبرى تجتاح الاستديوهات الايطالية بعد عرض اشرطة

(١) برازيك وباردش.

« الشريط الفني » وكانت قبل ذلك في شبه ظــــلام . كل الناس يريدون اخراج اشرطة فنية . الكبار والصغار والقادرون وغير القادرين يبدأون العمل . فمن هنا نخرج الى الاسواق اشرطة تحت اسم « السلسلة الذهبية » ومن هنا تحت اسم « الشريط الفني » .. وأسماء اخرى .

ومضت سنوات. وكان لا بد من ان يتميز أعلام من بين هذه الاسماء كلها . بل لقد جرى اكثر من هذا، ففي الحركة دوماً علامة حياة وفي الحياة دوماً خلق وابداع . فقد اخرجت ايطاليا في ذلك الحين عدداً من الاشرطة ، التاريخية خاصة كان لها اكبر الاثر في فن السينما . وهي وان بدأت مقلدة فانها انتهت خالقة مبدعة ، واكملت الطريق التي كانت فرنسا قد بدأتها وكتبت في نهايتها .

فقد حطم شريط من نوع «الى ابن انت ذاهب؟ Quo Vadis» ١٩١٢ من اخراج جوازّوني ، كل عرض سينمائي في ذلك الحين بارتفاع تكاليفه وبضخامة الجاميع التي اشتركت في تمثيله . وهو استعراض واسع لما جرى من حوادث في تاريخ المسيحية تبدأ في القرن الخامس عشر وترجع الى روما وأيام المسيحيين الاولى .

وفي السنة نفسها بدأ تصوير شريط تاريخي كبير آخر هو « كابيريا » من تأليف اكبر كتاب العصر : جابرييل دانونزيو واخراج باسترونه . وقد زادت تكاليفه على المليون عندما انتهى التصوير بعد سنتين. وهذا رقم قياسي لم يعرفه شريط من قبل ، كما ان النجاح الذي استقبله بــه الجمهور لم يعرفه اي شريط في جميع انحاء العــالم ، حتى ولا « ابن حور » الاميركي من تمثيل رامون

نوفمبر سنة ١٩٢٥ . ومن وجهة النظر الفنية فقد أتى هذا
الشريط الى الفن السينمائي بشيئين جديدين مهمين : الاول هو حمل
الكاميرا على عربة خاصة عجلاتها من المطاط والسير بها الى الامام
او الخلف او الى الجانبين واستعمال ذلك لغايات فنية . والثاني
هو استعمال الانوار الاصطناعية لغايات دراماتيكية لم تكن تعرفها
السينما قبلاً عندمـــا كانت تستعمل النور للانارة فقط لا للعب
بالاخيلة والوصول بها الى تأثيرات جديـدة من نوع خاص على
المشاهدين .

وفي تلك الحقبة ايضاً أخرجت ايطاليا « مارك انطونيو
و كليو باترة » و « هاملت » وقبلها « آخر ايام بومبي Pompei »
واخذ السينمائيون يقتبسون الشاشة جميع تحف الماضي الادبية من
هوميروس الى فرجيل ومن دانته الى شكسبير وراسين مستوحين
في اخراج ذلك كله جميع التقاليد المسرحية الايطالية الفنية وخاصة
طرق الاوبرا . ولعلهم بذلك ارادوا رفع قيمة المشهد السينمائي
فكانت تجربة لا بـد لنا من ان نعتبرها ناجحة كل النجاح امام
الاستقبال الحافل الذي قابلها به جمهور ذلك العهد .

اميركا

عندما كانت هوليوود قرية

الى جانب ما كان يجري في اوربا كانت اميركا تتأهب
للدور العظيم الذي ستلعبه في تاريخ السينما . وليس هنالك من
فرق كبير بين الايام الأولى للسينما الفرنسية مثلاً والايام الاولى

السينما الاميركية ، اللهم الا فيما بعد ، حيث نجد الاخيرة اكثر تنقلاً وحركة ونرى الجو الذي يسودهـــا مليئاً بالغيوم السوداء الكالحة . فهنـا القاقات تعقد وتفسخ في نفس اليوم وهنا ثروات هائلة تجمع في اسابيع وتبدد في ايام . والسبب هو هـذا الخليط الغريب من عشاق المخاطرات والبائسين المتجولين ورجال الاطفاء وتجـار الفراء ومربي الخيل . . . الذين اخذوا يلقون بأنفسهم في ميدان هذه الصناعة الجديدة التي بدت لهم كأسهل الطرق واقربها لجمع المال .

اما مواضيع اشرطتهم الاولى فـلم تكن تبتعد عن مواضيع الاشرطة الفرنسية الاولى ، كما ذكرنا ، وقد لاقت مثلها نجاحاً كبيراً ولكن... مع كثير التحفظات . فقد اعجبت الاميركيين هذه الصور الحية التي تتحرك تحت انظارهم الا انهم ،كانوا يهابون الظلمة التي تسبح فيها القاعة اثناء العرض مما حمل احد اصحاب القاعات الاذكياء على ثقب جدار قاعته ليقنع الخائفين بأنهم لن يلقوا بدراهمهم في البحر اذا هم دخلوا لمشاهدة الاختراع الجديد . وكانت هناك الخشية ايضاً من النشالين ! ولكن يا ان المشاهدين والمشاهدات — كما يقول احد المؤرخين الفرنسيين — اخذوا يجدون في الظلمة فوائد اخرى فقد انتهوا بتعوّدها !...

وقد قدمت السينما فيما بعد الى زبائنها مواضيع اعجبتهم ورأوا فيها صورة حية لآرائهم وعواطفهم بما يحقق نصرهـا . ففي سنة ١٨٩٨ مثلاً تأتي من جزيرة كوبا اخبار بوقوع معركة قوية بين القوى البحرية الاسبانية والاميركية ، وفي نفس الجبة تصور

احدى الشركات شريطاً بعنوان « لتسقط اسبانيا »! فيلاقي نجاحاً كبيراً. ويتقدم احد المنتجين بعد ذلك بطلب إذن لتصوير شريط اخباري عن المعارك بين الاسطولين قرب كوبا ولكنه يمنع من الوصول الى الجبهة، فما يكون منه الا ان يرجع الى نيويورك حيث يضع في حوض الاستحمام قوارب من الورق المقوى ذات اشكال مصغرة عن المراكب الاميركية والاسبانية ويصور بينها معركة حامية الوطيس . ويقال بان الاسبانيين قد اشتروا نسخة من هذا الشريط فيما بعد وضعوها بكل اجلال بين المحفوظات العسكرية كشاهد حقيقي على مقاومتهم وبطولتهم .

اما الاشرطة الاخرى التي كانت تخرج الى الاسواق في تلك الايام فاكثرها لا يستحق ان يُذكر ، خاصة وان منتجيها لم يكونوا يهتمون ابداً بنوع الاشرطة التي ينتجونها، وكانوا مقتنعين اقتناعاً اكيداً بالفكرة السائدة عندئذ بان الجمهور لا يمكن ان يحتمل شريطاً يدوم اكثر من دقيقتين او ثلاث دقائق لان الملل يستولي عليه بعد هذه المدة ، وينرفف عقله عن فهم ما يجري على الشاشة . ولما كان المنتجون هم المخرجين والمصورين وهم الذين يخترعون القصص التي يصورونها للسينما فيمكننا تماماً ان نتصور مقدار السخف الذي كانت السينما الاميركية تتمرغ في احضانه في تلك الايام .

وأهم اولئك المنتجين ، يهودي هنغاري ماجر يدعى أدولف زوكور Zukor وصل الى الولايات المتحدة وفي جيبه بضعة دولارات استغلها في تجارة الفراء ثم اشترك مع يهودي آخر كان يبيع امتعة

عتيقة هو وليم فوكس Fox واستأجرا غرفتين او ثلاث غرف بسيطة من الخشب لعرض الاشرطة السينمائية وجهزاها ببعض المقاعد الخشبية فربحا ارباحاً طائلة . وتبعهما في ذلك آخرون في سنة ١٩٠٥ مثل جولدوين ولاسكيه ولاممل والاخوان وارنر ، ثم رجل مطافىء في كانساس سيتي الخ ..

وقد سميت هذه القاعات وشبيهاتها باسم (نيكل – أوديون) Nickel-Odeon [١] وعمت جميع انحاء الولايات المتحدة في خلال مدة وجيزة لقلة تكاليفها وكثرة عائداتها مما جعل المنتجين يعجزون عن توفير الاشرطة الكافية لهذه الاسواق المفاجئة .

والذي زاد الطين بلة في هذه القلقة الحرب التي بدأها اديسون في اواخر سنة ١٨٩٧ ضد جميع المنتجين السينمائيين في الولايات المتحدة ، فقد كان حصل في سنة ١٨٩١ على شهادات تسجيل لآلة السينما التي اخترعها باسم كينتوسكوب ثم على الآلات الاخرى مع التحسينات التي كان يدخلها عليها بين مدة وأخرى . ولما كان هو ايضاً مقتنعاً اقتناع لوميير الاب بانه ليس للسينما اي مستقبل تجاري ، فلذلك لم يأبه للنجاح الذي نالته السينما في ايامها الاولى . ثم عندما لاح له المستقبل الفسيح الذي ينفتح امامها بسرعة عجيبة اخذ خياله الخصب يحسب عدد الدولارات التي يمكن ان يربحها اذا هو حصر استغلالها بنفسه استناداً الى شهادات التسجيل التي يحملها . فبدأ منذ سنة ١٨٩٧ يشن « حرب الشهادات » المشهورة في تاريخ السينما ، على كل من يحمل آلة تصوير او عرض سينمائية

(١) نيكل : قطعة الخمسة سنتات ، وأوديون ، من اليونانية : مسرح .

ووكل بذلك جمعية مشهورة للمحامين تدعى « داير وداير » . وقد كانت نتيجة هذه الحرب وبالأ عليه وعلى السينما الاميركية ، اذ بلغ عدد الدعاوى التي رفعتها الجمعية عدة آلاف واستعملت في تنفيذها جميع وجوه الضغط، حتى الهجوم والسلاح . ولم تنته هذه الحرب ، الا في سنة ١٩٠٨ في حفلة كبرى حضرها إديسون ورؤساء الشركات السينمائية التسع الكبرى وانتهت بتأسيس نقابة المنتجين على شكل « ترست » ، تحصر انتاج الاشرطة السينمائية بنفسها وتجبر جميع المنتجين والموزعين واصحاب الصالات على دفع جزية الترست كعائدات لشهادات إديسون .

وقد ادى هذا طبعاً الى حرب اخرى اوسع (وابدع) من الاولى دامت حتى سنة ١٩١٤ مما يمكن القول معه بان تاريخ السينما الاميركية بين سنتي ١٩٠٩ - ١٩١٤ يتلخص في تاريخ الترست .

قلنا إن الترست قد تألف من الشركات التسع الكبرى ، ولكن بقيت هنالك الشركات المنتجة الصغيرة وبقي المنتجون الاحرار، وعدد هؤلاء، واولئك يتجاوز الخمسين وهم يرفضون البقاء تحت سيطرة الترست . ثم هناك اصحاب الصالات وبينهم من كان يملك عشرين او ثلاثين او حتى خمسين (نيكل - اوديون) كجولدوين وفوكس والاخوان وارنر وهم لا يقبلون دفع الجزية . وقد اجتمعوا يوماً واطلقوا على انفسهم اسم « المستقلين » وقرروا اعلان حرب لا نهاية لها على الترست ، وبدأوا يرفض عرض الاشرطة التي يقدمها لهم وكلّها قصير ، ضعيف ، وبشراء

آلات مهربة من الخارج لا تدفـع الجزية لشهادات اديسون استعمالوها في تصوير اشرطة اطول واحسن من اشرطة الترست، كتلك التي تأتيهم من اوربا . وقد تعلموا من الفرنسية منها ان يتعاقدوا مع ممثلي المسرح المعروفين وان يشتروا مؤلفـات اكابر الكتاب ، ومن الايطالية ان يُنفقوا على الشريط الكبير اكثر من مليون ، ومن الدانيمارك المواضيع التي ستشتهر بها هوليوود فيا بعد . ولم يكتفوا بهذا بل جمعوا حولهم ايضاً احسن المخرجين : (توماس اينس ، ماك سينيت ، جريفيث) ودفعوا اعلى الرواتب لاكابر فنيي الترست فجاءوهم جماعات ووحداناً . ولكي يصلوا مطمئنين بعيداً عن نيويورك ومزعجاتها ، فقد نقلوا امتعتهم وآلاتهم وفنانيهم ، الى شواطيء الباسفيك . وهكذا ولدت هوليوود،القرية التي اصبحت فيا بعد اشهر مدينة في العالم.

هكذا ينتهي هذا الدور القاسي في حياة السينما الاميركية ، فيستريح المنتجون والمخرجون من المزعجات ويطمئنون الى عملهم ، زادهم رؤوس الاموال الكبيرة التي جمعت في مدة القلقة ، ومن خلفهـا البيوتات المالية في (وال ستريت) ، تعضد جهودهم وتشجع اعمالهم . ومنذ هذا التاريخ تأخذ السينما الاميركية بالنمو كصناعة هائلة ، وما ان تنتهي الحرب حتى يمتد تأثيرها الى خارج الحـدود الاميركية وتغزو الاسواق السينمائية في العالم اجمع .

الرواد

اكبر الفضل في نمو صناعة السينما في اميركا يعود الى دافيد
١

جريفيث Griffith فبعد ان كان الشريط الاميركي موجهاً الى قاعات النيكل - اوديون ، حوّله جريفيث وجهة اخرى هي وجهة الفن السينمائي الحق، لا أي فن آخر . لقد اوجد هذا الرجل كل ما يسمى اليوم لغـة السينما ، وهو كل ما يبعد السينما عن الفنون الاخرى ، وخاصة المسرح ، ليخلق منهـا كياناً خاصاً ولغة خاصة .

ماهو الفرق بينه وبين مليس ،الرائد الاول؟ لقد جعل مليس من السينما آلة لابداع الحيل والخداع والفن والدوران والاعمال الشيطانية ، بعد ان كانت بين أيد جاهلة عقيمة ؛ وجريفيث نقلها الى طور المشهد الواقعي وجعل منها لغة الواقع والحياة . مليس كان يثبت الكاميرا في مكان ما ، ثم يشـير الى ممثليه بابتداء التمثيل في محيط محدود لا يمكن ان يتجاوزوه وكأنهم على خشبة مسرح ،وليس على الآلة بعدُ الا ان تسجل ماجري امامها ،وجريفيث جعل للالة روحاً ونفخ فيها الحركة ، فهي تأخذ منظر الممثل من خلف ومن جانب ومن فوق ومن تحت وقد تتحرك فتأتي الممثل ولسرق حركاته وتعابير وجهه المختلفة . وبكلمة واحدة يمكن ان نقول بان جريفيث كان يلك « ملكة السينما » فهمها كما يجب ان تفهم ، أي كفن مستقل له لغته وتعابيره الخاصة التي تميزه عن باقي الفنون .

وأهم اشرطته ثلاثة كان لها اعمق الاثر في فن السينما ، لا في اميركا فحسب بل في العالم أجمع . الاول هو : « مولد امة » ، والثاني : « التعصب » والثالث : « الزنبقة المحطمة » .

والمهم في اعمال جريفيث بالنسبة الينا ، ليس هو نوع القصص التي اخرجها بل هو نوع هـذا الاخراج ، والافكار الجديدة الجمة التي ادخلها على فن السينا منذ شريطه الاول الذي اخرجه عام ١٩٠٨ ، كفكرة الرجوع بالقصة الى الماضي (بدء الشريط حيث يجب ان تنتهي القصة او قسم منها ، ثم العودة بالقصة الى ادوارها الاولى) والوجه الكبير (منظر رأس الممثل يغطي الشاشة باكلها ، او منظر العينين فقط ، او مسدس ، او عقب سيجارة) والمنظر الاميركي (منظر الممثل حتى الركبتين على الشاشة وكان فيا مضى يظهر بطوله كاملا . والمنظر الاميركي ، كما يرى القارىء ، يقرّب الممثل ويكبره على الشاشة مما يوضح قسمات الوجه وتعبيراته . والوجه الكبير فيه تقريب اكبر وفيه توجيه لانظار المشاهدين - بل وفرض على اذهانهم ايضاً - الى احد التفاصيل الصغيرة التي لها اهميتها في سياق القصة - وهذا طبعاً مستحيل في المسرح مثلا) ونوع جـديد من المونتاج الدراماتيكي واستعمال النور الاصطناعي والاخبة لنـ..ـابات دراماتيكية ، والاقتراب من الممثلين وتكبيرهم مع تطور القصة وتعقدها .

لقد اضحت حوادث القصة السينمائية بين يدي جريفيث ، ارقاماً في مسألة رياضية ، لا نصل بها الى نتيجة مرضية وحل صائب ، الا اذا نحن عالجناها بفكر رياضي صحيح وبطرق منطقية خاصة . ان هذه الاشياء ، وغيرها ، تظهر لنا اليوم عادية جداً وبسيطة جداً وهيّ اول مايعرفه كل سينمائي مبتدىء واي شخص

يحمل شيئاً من الثقافة السينمائية . اما في ذلك الحين فقد كانت كلها افكاراً جديدة (ثورية) ، احتاج اكتشافها وتطبيقها الى رأس مبدع فنان كرأس جريفيث .

وقد امتاز جريفيث ايضاً بمعرفة عميقة بقيادة الممثلين ، فهو الذي جعل من ماري بيكفورد وجهاً عالمياً ومن ليليان جيش أعظم نجمة في تاريخ السينما . هذا ، وقد نظم متحف الفن الحديث بنيويورك في سنة ١٩٤٠ معرضاً لاعمال جريفيث وسماه « ابا السينما الاميركية »وهذا لا شك اكبر تقدير يمكن ان يناله فنان .

ومن بين الاسماء الكبيرة الاخرى التي يجب ان تحفظ في هذه الحقبة من تاريخ السينما الاميركية الى جانب اسم جريفيث اسماء: س. ب. دوميل وتوماس اينس وماك سينت وشارلي شابلن .

فسيل بلاوت دوميل de Mille ، الذي ادخل فكرة « السيكس آبيل » على الشاشة منذ خمس وثلاثين سنة ، يعدُّ من اول المخرجين الذين نالوا نصراً عظيماً . فقد تقاسم الشهرة والنجاح مع جريفيث منذ الايام الاولى التي بدأت فيها اسهم الاخير بالارتفاع في عالم السينما . ففي نفس السنة (١٩١٥) التي ظهر فيها « مولد أمة » اشهر اشرطة جريفيث ، اخرج دوميل : « الجريمة الكبرى » ، الذي يُعدّ من اشهر الاشرطة الدراماتيكية اطلاقاً ، واعترف الجميع ، حتى خارج حدود الولايات المتحدة،بانه تحفة من التحف السينمائية التي يجب ان تحفظ .

ثم يواصل دوميل بعد « الجريمة الكبرى » طريقه — وما يزال يسير — في اخراج الاشرطة السينمائية التجارية الكبرى

ذات الميزانيات الضخمة التي جاءت منها نماذج الى امريكا قبل ان يبدأ دوميل مهنة الاخراج ، من ايطاليـا « كشريط « آخر ايام بومبي » و « نيرون وآجريبـين » و « الى اين انت ذاهب ؟ » وخاصة « كابيريا » . والموهبة الوحيدة التي يتحلى بها هذا الرجل هي موهبته في التوفيق بيّن مستلزمات الفن وضرورات التجارة بما يؤمن لاشرطته النجاح المالي المطلوب .

، والثاني توماس إيفس Ince — مع وليم هارت مخرج «رج جيم» والكولونيل سليج صاحب اول شريط عن « توم ميكس » — هو الذي حينا باشرطة الوسترن Western مع فرسانها من الكاوبوي cow - boys الاشداء الذين يصورون حياة بعض المناطق الريفية في غرب الولايات المتحدة ، بقبعاتهم العريضة وسراويلهم المكسيكية ومسدساتهم التي لا ينضب لها معين ، وخيولهم التي تجرّ خلفها رجال العصابة الخونة وقد لفتهم حبل البطل !

امـا الثالث ماك سينت Mac Sennett ، مؤسس المدرسة الهزلية الاميركية ، فهو الذي اكتشف اكثر المفاجآت والمواقف المضحكة gags المستعملة اليوم في السينما والتي تعتمـد على الكوميك النظري . فهو الذي ادخل فكرة « الرفس » ! وفكرة اقراص الكريما التي ما تزال لوريل وهاردي يتراشقانها حتى اليوم وفكرة المطاردة بالسيارة او بالطيارة او بالقطار .. هذه الاشياء التي طالما ضحكنا لها في اشرطة هارولد لويد وبوستر كيتون ، والتي تعدّ من اهم عوامل الاضحاك في السينما .

وماك سينيت نفسه هو الذي بدأ بتنظيم هـذه الجماعات من

الاخصائيين ، الذين يجمعون في اميركا النكات والمواقف المزلية والمفاجآت الطريفة ويصنفونها ويرقمونها في ادراج خاصة بالمئات وبالالوف ، ليرجع اليها كاتب السيناريو لاضحاك المشاهدين في الموقف الذي يراه مناسباً . وعدا هـذا كله فقد اكتشف ماك سينيت ووجّه عدداً كبيراً من الممثلين الهزليين الذين بقيت ذكراهم عالقة مدة طويلة في اذهان الناس في جميع انحاء الكرة الارضية . منهم ماك سون، وفريد ميس، ومابل نورمن، وبن توربن، وجلوريا سوينسن ،وخاصة السمين فاتي الذي نال شهرة واسعة . الا ان اعظم هذه الاكتشافات وأهمها هو اكتشاف شارلي شابلن.

شارلي شابلن

هو اكبر اسم في تاريخ السينما ، يتمنى معظم اصحاب الشهرة العالمية أن يتوصلوا الى بعض شهرته . في بلاد اللغة الانكليزية يدعى (شارلي) والافرنسية (شارلو) والاسبانية (كارليتو) . ولد في سنة ١٨٨٩ في ضاحية من ضواحي لندن من أب مغن وأم راقصة من أصل يهودي . ثم مات أبوه عنه وعن أخيه سيدني واعتزلت أمه الرقص لخياطة في البيت .

بـدأ شارلي الصعود على خشبة المسارح منذ سن العاشرة كراقص ، ثم تحول الى التمثيل في دور « خادم شرلوك هولمز » . وقد تعلم شارلي صنعته أكثر مـا يكون من مصدرين : امه التي كانت تقف الساعات الطوال أمـام نوافذ البيت تقلد بالايماء وبالاشارات فقط ، كل ما يأتي به المارة من حركات ، « وفرقة

كارنو ، Karno التي بقي معها خمس سنوات ، منذ السابعة عشرة من عمره ، والتي رافقها الى أمريكا اكثر من مرة .

في أواخر سنة ١٩١٢ اكتشفه أحد مديري شركة « كيستون كوميديز » Keystone Comedies السينمائية في أحد مسارح برودواي ، فتعاقد معه على (١٢٥) دولاراً في الاسبوع ، وأتى به الى المخرج ماك سينيت الذي شجعه على ترك المسرح العمل في السينما . وقد ظهر شارلي في عدد من الاشرطة بتوجيه ماك سينيت ومساعديه ، ثم ما لبث ان طالب ادارة الشركة باخراج اشرطته بنفسه . فوافقت على ذلك . ولما كان عرض أطول هذه الاشرطة حينئذ لا يتجاوز نصف الساعة الا نادراً ، فقد ظهر شارلي في سنتي ١٩١٣ و ١٤ في اربعين شريطاً اكثرها ضعيف ، ولكنها على ضعفها كانت تسر المشاهدين .

وفي سنة ١٩١٥ ترك شارلي شركة الكيستون ليتعاقد مع (الاسناي Essnay) على (١٢٥٠) دولاراً في الاسبوع ثم مع (الموتشوال Mutual) سنة ١٩١٨ ، بعد ان اصبحت له شخصية خاصة اخذ الناس يعرفونها ويحبونها . ولكن ما هي هذه الشخصية التي احبها الناس لا في اميركا فحسب بل في جميع انحاء العالم ؟ انها النموذج انساني فريد للشريد البسيط المجهول ، يعذبه القدر ويعذبه المجتمع وهو حائر متعجب راض بما كتب له تارة ، ونافر على القدر والناس تارة اخرى ، ملجأه الوحيد بعد كل مغامرة بين بني الانسان - وجميع مغامراتنا فاشلة - الوحدة المطلقة بحمل اليها قلبه ونفسه ، بعيداً عن الناس ولكن دون ان يتزلزل

ايمانه بغلبة الخير على الشر .

ومن خصائص فن شابلن انه لا يعطي التصوير انتباهاً كبيراً ، ولكنه يعتني اعتناء كثيراً بالاخراج . فيعيد تمثيل المشهد الواحد مائة مرة قبـل تصويره ، ويصرف آلاف الامتار من الشريط الخام لكي يحتفظ في النهاية بعشرين او ثلاثين ، همه الاعظم هو ان يفهمه ملايين الناس من كل الثقافات والاجناس والعقليات .

ثم لا تكاد الحرب تنتهي ، حتى تعم شهرة شارلي اميركا واوروبا . ولكن الناس لم يكونوا يقدرون بعد ، بأن هـذا الرجـل القصير ذا القبعة والعصا والشارب الاسود والسروال العريض والحذاء الضخم [1] ، سوف يكون لمدة طويلة ، صاحب اكمل عبقرية في عالم السينما .

هكذا واصل شارلي حياته السينمائية متنقلاً من شركة الى اخرى بانتظار اليوم الذي يتمكن فيه من تمويل اشرطته بنفسه وامتلاك حريته المطلقة في اخراج ما يريد بعيداً عن اهواء مديري الانتاج . فبعد الكيستون والاسانى والموتشوال تعاقد مـع (الفرست ناشيونال First National) وأخرج لها عدداً من ابدع الاشرطة القصيرة التي ظهر فيها : « كيوم الدفع » مع اخيه سيدني

(١) بدأ شارلي أول ما بدأ بحمل لحية طويلة ذات رأسين كان قد رآها على بعض (مهرجي) السيرك ثم حذفهـا واكتفى بشارب بقي غزيراً حتى نهاية الحرب ثم بقي على الشكل الذي يعرفه كل الناس وقلده به الملايين . وقـد استعار شابلن السروال العريض من الممثل السمين فاتي ثم احتفظ بـه . أما القبعة والعصا والحذاء الضخم فكان قد رآها على بعض شحاذي ضاحيته قرب لنـدن .

و «حياة كلاب» و «شارلي جندياً» و «القصيدة الجيدة» ومن الناحية المشمسة» والشريط الانساني «الطفل» واخيراً في اوائل سنة ١٩٢٣ : «الحاج» .

في هـذه الاثناء (١٩٢٢) سافر تشابلن الى انجلترا حيث استقبله اكبر رجالها : برنارد شو ، ه. ج. ولز ، ونستنتشرشل. ثم زار فرنسا والمانيا «ستقبل في كل مكان استقبال الملوك» ، وعاد اخيراً الى اميركا حاملا اكاليل النصر والتقدير .

بعد «الحاج» عمل شارلي لحسابه الخاص مع شركة «الفنانين المتحدين» التي كان قـد اسسها في سنة ١٩٢٠ مـع جريفيث ودوجلاس فربانكس وماري بيكفورد. فقدّم في اواخر ١٩٢٣ «امرأة من باريس» او «الرأي العام» مع ادنا بيورفيانس التي كانت زوجته في ذلك الحين وظهرت معه في اشرطته منذ آخر سنوات الحرب .

وفي سنة ١٩٢٥ قـدم شارلي في صالة «المسرح المصري» بهوليوود ، تحفته الكبيرة : «الطريق الى الذهب» هذه التحفة التي ظهرت مرة ثانية في سنة ١٩٤٢ لصاحبها موسيقى من تأليفه هو ، كما سوف نراه يفعل في اشرطته «الناطقة» المقبلة مع تعليق يقرؤه هو بنفسه بصوته العميق المؤثر . يصور شارلي تشابلن في هذا الشريط جميع الآلام والاحزان الانسانية الـتي لا تدوم وجميع الآمال والافراح التي قد لا تتحقق . فمنذ الصورة الاولى التي يبدأ بها الشريط ، وهـي صورة الوحيد ، المنفرد ، التائه ، في محيط لا نهاية له مـن ثلوج آلاسكا ، حتى الصورة الاخيرة

يعرض تشابلن امام اعين المشاهدين صوراً متتابعة غنية من حياة « شارلي » ، الباحث عن الذهب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ورمزي . وشارلي يمثل هنا انموذجاً صارخاً للانسان في جميع آلامه وآماله . وهل الانسان في الواقع الا باحث عن الذهب ؟ شقاؤه في ذلك يفوق الف مرة هناء الحياة ، والهناء نفسه هل هو الا امل تحقق الساعة اوكاد يتحقق ثم لم نشعر به الا وقد انتهى ، لتتجدد بعده ساعات الشقاء ؟ شارلي هنا محاط بالجوع والخوف والبرد الذي لا يطاق ، بانتظار اليوم الذي يجد فيه الذهب ... الثروة ... الكنز ، انه يقلي حذاءه على النار ويضعه في صحن على مائدة الطعام ، ثم يبدأ بانتزاع المسامير بالشوكة والسكين لكي يهنأ اخيراً بأكل الجلد . وعندما يصل الى المدينة ، المدينة الوحيدة في محيط من الثلج ، يعيش اياماً طويلة في امل لا يتحقق ، ففي المرقص ، يرى الراقصة الاولى تبحث من بعيد عن شخص بين الجمهور ، وتتوقف عيناهـا عليه – او يخيل له ذلك – عليه هو شارلي ، ثم تتجه نحوه .. وتقترب منه .. وتقف الى جانبه ، فيطير قلبه فرحاً ويغيب في جو من الخشية والسعادة والامل ليكتشف اخيراً ، والخيبة تعلو جبينه ، ان النظرة كانت موجهة الى غيره – وتكمل الراقصة طريقها وتبتعد .

تلك هي بعض الوجوه في شخصية شارلي الانسانية التي ابدعها شارلي تشابلن . ونكتفي بما اوردناه هنا عن هذا الرجل ، ولو اننا حاولنا ايراد كل ما يستحقه فنه ، لما وسعتنا صفحات هذا الكتاب .

٤ . العصر الذهبي للسينما الصامتة

الى جانب ما كان يجري في فرنسا وايطاليا واميركا كانت هنالك تيارات خفية تجري تولد في البلاد الاوروبية التي انتقلت اليها السينما بسرعة منذ ولادتها . واذا كنا قد اكدنا كثيراً في قصة اختراع السينما على ما جرى في فرنسا واميركا ، فذلك لان الخطوات المهمة والفضل الاكبر في ذلك يعود اليهما . واذا نحن اردنا وجه العلم في هذا البحث ، فيجب علينا ان نذكر باحترام فضل البحوث النمسوية والالمانية في النصف الاخير من القرن الماضي على التصوير الفوتوغرافي ثم على السينما . ومن الطريف ان بعض المخترعين في هاتين الناحيتين قد توصلوا في نفس الوقت في النمسا وفي فرنسا مثلا ، ودون ان يعرف الواحد منهم ما يفعل الآخر ، الى نفس الاختراعات والى نفس النتائج . وهناك امثلة مشابهة كثيرة في تاريخ العلوم عن وقوع مثل هذه الاتفاقات البحتة .

هذا ، وقد جرى اول عرض سينمائي في برلين سنة ١٨٩٥ اي نفس السنة التي تم فيها اختراع السينما . وفي لندن في سنة ١٨٩٦ . وبعد مدة وجيزة امتدت السينما الى ايطاليا والدانيمارك والسويد .

ونقتصر على تعداد هذه البلاد الدور العظيم الذي لعبته صناعات السينما فيها ، في اكتشاف وايجاد المواد الاولية والحروف الابجدية لغة السينما ، دون غيرها . فهناك مثال اليابان ومثال بلجيكا وغيرها من البلاد التي دخلتها السينما منذ سنة ١٨٩٦ ولكن لم يكن لها اي فضل واي نصيب في هذا الباب .

ويمكننا بعد ان اتينا على قصة السينما في فرنسا منذ اختراعها حتى سنة ١٩٠٨ حيث كانت هي المنتجة الاولى ، وفي ايطاليا حتى الحرب العظمى ، وفي اميركا اثناءها حيث انتقلت اليها هـــذه الاولية ، وعلى الدور الرئيسي الذي لعبته ، ان نعرض لذكر اهم ما جرى في البلاد الاخرى بعد هذه الحرب في العصر الذهبي للسينما الصامتة .

السويد بلد الاساطير

ونبدأ بالسويد وهي من اهم البلاد التي انتجت اشرطة كان لها اعمق الاثر في فن السينما . ومرجع ذلك الى التقاليد الادبية والمسرحية العظيمة التي تتمتع بها هـذه الامة . وقد استفاد اهم رجلين فيها : سيوستروم وستيلر من هذه التقاليد ، اذ وجها الى المنابع الاصلية ونقلا الى السينما القصص الشعبية والخرافات والاساطير القديمة بما اعطى الاشرطة السويدية طرافة بديعة وأمن نجاحها لدى الامم الاخرى، تماماً كما جرى عندما نقل السينمائيون الاميركيون قصص وحوادث الفرسان في غرب الولايات المتحدة (الكاوبوي) الى السينما ، وكما يجري دوماً كلما رجع

الفنان الحق الى المنابع الاصلية الكامنة في العرق وفي الدم .

فالجبال والانهار والحيوانات وظلام الليل تحتل مكانة عظيمة في السينما السويدية ، لانها من اهم المواد الطبيعية الداخلة في صميم حياة السويد . وقد تتجاوز اهميتها في بعض الاشرطة اهمية بطل الرواية — او ابطالها — بما تضفيه بصدقها وطبيعتها من شاعرية عرف الفنان السويدي كيف ينقلها بواسطة السينما الى المشاهد فيسحره ويجذبه .

وقد دام مجد السينما السويدية من سنة ١٩١٦ الى سنة ١٩٢٣ اخرج اثناءهـــا سيوستروم اهم اشرطته (كنز آرن ، القصر العتيق ، اسطورة جوستا ، برلسينج مع جريتا جاربو) في حين كان اهم مـــا اخرجه ستيلر (دير ساندومير ، الساعة المعطلة ، العجلة الشبح ، المنبوذون) . ثم ما عتمت هوليوود ان اجتذبتهما وابتلعتهما مـــع اشهر ممثلي السويد (كجريتا غاربو ، وكانت شابة عندئذ) ، كما ابتلعت من قبلها وما تزال تبتلع احسن فناني البلاد الاخرى ، وهي تبلغ بذلك غايتين : اولهما انها تحرم هذه البلاد من احسن رجالها فتقضي على انتاجها ، وثانيهما انها تستخدم هؤلاء الفنانين فتزيد انتاجها كمية وتحسنه مادة ، وينبع ذلك بصورة ميكانيكية انفتاح اسواق جديدة لاشرطتها في جميع انحاء الشرق والغرب .

ومثل السويد بعد سنة ١٩٢٣ هو اعظم مثل على قوة خطة هوليوود في هذا الباب ، فقد ذهب ريح السينما السويدية بعد ذهاب سيوستروم وستيلر وامحت اشرطتها عن الشاشات الاجنبية

امحاء شبه تام ، حتى آخر الحرب الاخيرة حيث عاد اليها بعض حيويتها ونشاطها .

المانيا بعد النظريات

وعلى نفس خطة هوليوود جرت المانيا مع جاراتها قبل ان تقضي هوليوود عليها هي الاخرى . فقد بدأت بتنظيم انتاجها السينمائي اثناء الحرب الكبرى تحت امرة القيصر الذي كان يعرف اهمية السينما في باب الدعاية لالمانيا خارج حدودها . وتوكلت بهذا التنظيم هيئة عليا تضم كروب والصناعات الثقيلة واحدى شركات الكهرباء الشهيرة والدونشز بانك ، ودعت نفسها باسم أو . ف . ا . U. F. A. .

وقد استطاعت الاوفا في خلال مدة وجيزة ان تطرد السينما الدانيمركية من الاراضي الالمانية ، وكانت هذه قد توصلت الى درجة كبيرة من الشهرة بفضل المخرجين كريستنسن وكارل درابر، وتعتمد اكثر ما يكون في تصريف منتوجها على الاسواق الالمانية . وقد تبع هذا الطرد بين عشية وضحاها موت السينما الدانيماركية .

ثم تعاقدت الاوفا مع اشهر الفنيين والفنانين في اوروبا الوسطى ،كالبولونية بولا نجري والتشيكي روبر واين والروماني لوبيك والنمسوي فريتز لانج والدانيمركية آستا نيلسن .وقد بقيت هذه الأسماء منذ ذلك الحين مكتوبة بحروف من ذهب ،لا في تاريخ السينما الألمانية فحسب بل في تاريخ السينما عامة .

هكذا بدأت السينما الألمانية اثناء الحرب بانتاج اشرطة تكفي اسواقها واسواق البلاد المجاورة لها ، ما بعد نصراً كبيراً . الا ان اهم انتاج السينما الألمانية ، هو ذلك الذي خرج للعالم بعد الحرب الأولى ، تحت اسم الأشرطة التعبيرية . فقد اراد كتاب السينما ومخرجوها ان يقلدوا عندئذ في اشرطتهم بعض مدارس الرسم التي سادت اوربا زمناً ما كالمدرسة التكعيبية خاصة ، التي كانت تغير شكل الاشياء وطبيعتها وتتلاعب بالانوار والاخيلة لتضفي على المشهد بعض الغموض وعدم الاطمئنان ما يعبر تمام التعبير عن حال الشعب الالماني في فترة ما بعد الحرب . واشهر التعبيريين هم فريتز لانج صاحب « الانوار الثلاثة » و « اسطورة النيبلونجن » ١٩٢٣ ، ومورنو صاحب « نوسفيراتو » و « شاوب الدماء » . الا ان النموذج الصحيح الذي يمثل هذه المدرسة هو الشريط الذي اخرجه روبر واين تحت اسم « عيادة الدكتور كاليجاري » حيث تلعب المناظر (ديكور) الغريبة الشكل والانوار القاسية اكبر دور في خلق المحيط والجو خلقاً يفوق دور الممثلين انفسهم .

وعدا هؤلاء الرجال ، فقد كانت السينما الالمانية غنية بآخرين من امثال لوبيتش ودوبون وإميل جانينجز الممثل الكبير وكارل ماير وبابست ، ولكنهم جميعاً اخذوا طريق هوليوود الواحد تلو الآخر ، بعد سنة ١٩٢٤ بسبب الازمة الاقتصادية التي اجتاحت المانيا في تلك الايام . ولم تكتف اميركا بالاستيلاء على خيرة مخرجي المانيا وممثليها وممثلاتها ، بل ارسلت الى البيوتات المالية في وول ستريت في سني المحنة عرضاً « لمساعدة الاقتصاد الالماني

على النهوض ، قبله البيوتات المالية الالمانية ، وتبع ذلك وضع شخص كبير تثق به هوليوود ، على رأس الاوفا أصبحت معه السينما الالمانية حتى صعود هتلر الى الحكم سنة ۱۹۳۳ تابعة لهوليوود .

فرنسا او عودة الروح

في هذه الاثناء كانت السينما الافرنسية تحاول النهوض والتجدد بعد توقف شبه تام عن الانتاج اثناء الحرب العظمى خسرت معه نهائياً منزلة الصدارة التي كانت قد احتفظت بها قبلها . وقد فهم السينمائيون الفرنسيون مبلغ خسارتهم عندما جاءتهم بعد الحرب مباشرة الاشرطة الجديدة لجريفيث وسيسيل ب . دوميل وماك سينيت واينس وشابلن ، ورأوا بأم العين مبلغ تقدم الاميركيين الفني من ناحية وامتدادهم واستيلائهم على الاسواق العالمية من ناحية اخرى . وعرفوا بانه لن ينقذ صناعة السينما في فرنسا الا الابتكار والتجديد . فقام نفر من النقاد والمخرجين الذين خلدت السينما اسماءهم كلوي دلوك وحوله آبل جانس ومارسيل ليربييه وجرمين دولاك وجان ابستاين ورينيه كلير ينادون : « لتكن السينما الفرنسية سينمائية بحتة ، لتكن السينما الافرنسية افرنسية بحتة » . وقد عنى دلوك صاحب هذه الكلمة بان على السينما الفرنسية ان ترجع الى لغة السينما الصافية بالمعنى الذي اتينا عليه فيما سبق وأن ترجع الى الطبيعة الفرنسية والبيئة والاخلاق والعادات الفرنسية .

وقد كان لهذه النظرية ومثيلاتهـــا في فرنسا ، بلد النظريات الخصب ، يد كبرى في خلق حركة « سينما الطليعــة » cinéma d'avant garde التي مهدت الطريق للأشرطة الناجحة البديعة التي اخرجتها السينما الفرنسية قبيل الحرب الاخيرة . وقـــد قلدت « سينما الطليعة » الاشرطة الاميركية والسويدية والتعبيريين الالمان ، فلم تترك الموضوع اهمية تذكر بل حادت عنه الى بحوث في الاسلوب واللغة وطرق التعبير ، مما جعل من اشرطة تلك الايام امثلة كلاسيكية في استعمال التطابع والمونتاج السريع والتصوير الغائم Flou الخ ... ، وما جعلها ايضاً ابعد ما تكون عن النجاح التجاري لدى الجمهور الفرنسي بله جماهــير البلاد الاخرى .

واذا كانت سينما الطليعة هذه ، هي اهم ميزات ما بعد الحرب في فرنسا فقد كانت هنالك اشرطة اخرى تخرج بين الحين والآخر فتحرز نجاحاً عالمياً كبيراً .

اكثر هـذه الاشرطة ، كانت فرنسية – روسية بمعنى ان مخرجيها او ممثليها كانوا من الروس البيض الذين هـــاجروا الى خارج بلادهم غداة ثورة سنة ١٩١٧ . فبين الذين اختاروا باريس ملجأ لهم ، كان هنالـــك الممثل العالمي موسجوكين والمخرج فولكوف والمخرج تورجانسكي الذي قاد موسجوكين في الشريط الكبير « ميشيل ستروجوف » الذي ما يزال عالقاً في ذاكرة الكثيرين منا . الا ان هذه المدرسة لم تدم طويلا ، فقـــد ذبلت زهورها بعد مدة لطول الانقطاع عن منابع الوحي الاصلية وما

عنت ان انحلت وأفل نجمها .

دروس من الشرق

وحديثنا عن الفنانين الروس خارج بلادهم يسوقنا طبعاً الى الحديث عنهم داخل بلادهم . فقد جهل العالم امر السينما الروسية لانها بقيت في دور الاختبار والتحضير مدة طويلة ، ولم يعرفها الا بعد سنة ١٩٢٥ عندما جاءته الاشرطة الكبيرة لوزيجسا فرتوف وآنز نشتاين وبود فكين ...

ولدت السينما في روسيا سنة ١٩٠٨ ولكنها لم تنشط العمل الواسع الا اثناء الحرب العالمية الأولى وبفضلها ، بسبب انقطاع البلاد عن الامم الاخرى واستحالة الاستيراد. ولما كان الجمهور يلح بالمطالبة بعرض اشرطة جديدة ، فقد نشط العمل في الاستديوهات نشاطاً واسعاً يمكن أن يشبه بعض الشيء بما جرى في مصر اثناء الحرب الاخيرة . وقد التفت المخرجون بصورة خاصة في تلك الفترة الى التحف الادبية والقطع المسرحية الروسية والاجنبية ينقلونها والى كبار الكتاب يحضونهم على مد السينما بكتاباتهم ، حتى رأت شاشات ذلك العهد عدداً كبيراً من تحف موباسان وروستان وستندال وبوشكين وجوجول وتولستوي ودوستويفسكي .

وعندما أعلنت الثورة في سنة ١٩١٧ ، كانت السينما قد كشفت الستار عن عدة عبقريات : كفولكوف وبروتوزانوف وستاريفيتش والممثل المخرج موجوكين وبوبر الذي قتل اثناء

الثورة ومساعده كولشوف الذي أصبح فيما بعـــد من اكبر اصحاب النظريات في مادة السينما .

ثم ما تكاد الثورة تنتهي إلا ونرى السينما السوفيائية قـــد خسرت جميع موادها الاولية من آلات وعتاد ولوازم، وخسرت أهم رجالها ، إذ قتل منهم من قتل وهاجر جميع الباقين تقريباً الى خارج البلاد خوفاً من المستقبل بعد هذا العهد الطويل من الجوع والخراب والخوف . وقد دامت هذه الحال حتى سنة ١٩٢١ ، الا ان هذا الشعب الذي يجري حبّ المسرح في دمه كان يتأهب للدور البديع الذي سيلعبه قريباً . ففي مسارح الجيش الاحمر وبين مصوري الاشرطة الاخبارية ، كان هنالك نفر من الرجال يتعلمون مهنـــة السينما . ثم عندما يعلن لينين سنة ١٩٢٢ بأن « السينما بالنسبة الينا هي ، من بين جميع الفنون ، أهمها » ، نرى الحكومة السوفيائية تقدم الأستديوهات والآلات والشريط الخام وتنظم جماعات البحث والتجارب وأخرى للعمل والانتاج .

وقد خرج من بين هذه الجماعات رجال كثيرون أعطوا السينما أهم وأشهر التحف التي ما تزال تعرض في « نوادي السينما » في جميع انحاء اوربا واميركا ، على أنها اكبر التحف الكلاسيكية التي ورثناها عن السينما الصامتة .

فمنها لمعّ دزيجا فرتوف صاحب نظرية السينما — حقيقة (كينو برافدا) او السينما — عين (كينو جلاز) التي يرمي بها الى خلق سينما بدون ممثلين ممتهنين وبدون مناظر، تصور الانسان في حياته اليومية ، والحوادث في مجراهـــا الطبيعي ، ثم تصل الى أشرطة

حقيقية واقعية يكيفها الفنان كما يريد بوساطة المونتاج .

واما عن اصل هذه النظرية فالمعتقد بأن دزيجا فرتوف وجماعته ، قد توصلوا اليها مصادفة . فقد وجدوا أمامهم غداة انتهاء الثورة ، كميات ضخمة من الاشرطة الاخبارية القصيرة ، كانوا قد صوروها خفية أثناءها . ومن هنا فكروا في إمكان اختيار عدة أمتار من هنا وعدة أمتار من هناك وجمعها وتركيبها واخراج أشرطة طويلة منها . وهكذا كان . وعندما رأوا بعد ذلك ، النجاح الكبير الذي لاقته اشرطتهم هذه ، فكروا بامكان السير على نفس الطريقة في المستقبل ، فينزلون الى الشارع ويصورون مشاهد عادية من هنا وهناك عن حياة سائقي السيارات مثلا او العمال او المحامين الخ ... ثم يختارون ويحذفون لدى الوصول الى مرحلة الانتاج ...

ومن بين هذه الجماعات لمع آيزنشتاين الذي كان قد بدأ حياته السينمائية بشريط : « الاضراب » عام ١٩٢٤ . ففي سنة ١٩٢٥ أخرج تحفة أوصلته بين عشية وضحاها الى القمة : « المدرعة بوتمكين » ولكن هذا الشريط ، لم يعرض خارج حدود الاتحاد السوفياتي ، بسبب المراقبة الداخلية في كل بلد اجنبي ، الا في قاعات نوادي السينما[1] . ثم أخرج : « الايام العشرة التي زلزلت العالم » او « اكتوبر »

(١) بدأت حركة نوادي السينما أول ما بدأت في فرنسا سنة ١٩٢٠ ، وتقوم عليها اليوم جمعيات او أشخاص ينظمون لمشتركيهم حفلات تعرض فيها أهم أشرطة الماضي منذ عهد لوميير ، والأشرطة التي سقطت تجارياً لأنها تحمل طابعاً فنياً عميقاً لم يفهمه الجمهور . وتتخلل هذه الحفلات تفسيرات ومناقشات

١٩٢٧ ، وه والخط العام ، ١٩٢٨ .

ويعد أيزنشتاين اليوم من اكبر المفكرين وأصحاب النظريات في تاريخ السينما . وهذا المقطع من محاضرة له في السوربون اثناء إحدى زياراته لباريس ، يعطينا فكرة عن آرائه وطرقه في فهم الاخراج السينمائي : « في السينما يجب ان (نتكلم) بصدمات شعورية متتالية ، تتحول لدى المشاهد الى مشاعر وأفكار وهيجانات متتابعة . وبدلاً من ان نأخذ المشاهد من طريق الدماغ فنصطدم بمقاومته العقلية يجب ان نأخذه من (أحشائه) بالصدمات الشعورية ، بصورة يعتقد معها بان الافكار والهيجانات التي تولدت لديه ، خارجة من أعماقه ولم يتلقها من الخارج » .

وفي سنة ١٩٢٥ أيضاً ظهرت عبقرية جديدة: بودوفكين الذي اخرج في هذه الفترة من تاريخ السينما السوفياتية ثلاث تحف مهمة : « الأم » مقتبسة عن جوركي و « نهاية سان بطرسبرج » و « عاصفة على آسيا » ١٩٢٨ . ويختلف بودوفكين عن ايزنشتاين في انه كان لا يتأخر عن استخدام الممثلين في اشرطته ويعطيهم الادوار المهمة

حول أهم النقاط الفنية في الشريط . والغرض الاول هو خدمة السينما كفن وذلك بنشر الثقافة السينمائية الحقة بين هواة السينما ، وبين الشباب منهم خاصة بل حتى الاطفال ، ليتألف منهم جمهور واع يميز الغث من السمين ويعرف كيف يقدر السينمائيين الذين يستحقون هذا اللقب دون المتطفلين عليه . وقد عمت هذه الحركة جميع انحاء العالم المتمدين التي تسهر على تثقيف جماهيرها . والغريب أننا قرأنا في أواخر سنة ١٩٤٧ إثر انتهاء مهرجان السينما في (كان) أن مصر قد اشتركت في (الاتحاد العالمي لنوادي السينما) وانابت عنها في مجلس الادارة رجلاً يدعى بالسيد ف . إيليا . ولكننا لم نسمع فيما بعد بقيام أية حركة ايجابية من هذا النوع في مصر .

البارزة ، بينما كان ايزنشتاين لايؤمن الا بالجمهور والحشود الكبيرة من الممثلين . واذا كان المبدأ الذي ارتسمه الاول في اشرطته هو العمل على حث الناس على الاسراع بالوعي وبالشعور بوجوب الثورة فالمبدأ الذي ارتسمه الثاني هــو تمجيد الجمهور وتمجيد الثورة .

*

هــــذا ، ولا تكون دراستنا هــذه كاملة اذا لم نشر الى التأثير الكبير الذي كان للمسرح الروسي في السينما الروسية ، وذلك كما جرى في جميع البلاد التي تملك تقاليد مسرحية قديمة . فمن بــين رجال المسرح الذين كان لهم تأثير في السينما الروسية ، نخص بالذكر مايرهولد وستانيسلافسكي . ومن بــين المدارس المسرحية نخص بالذكر تلك التي كانت أعمقها اثراً واكثرها خصباً : « مدرسة الممثل الغريب » ، التي انشأها تلميذان لمايرهولد هما : كوزنتزيف و تروبرج .

*

هــــذا عن السينما العاملة في جميع انحاء العالم . وقد يخطر في ذهن القارىء ان يتساءل : اين هو نصيب انجلترا في كل هذا ؟ فنقول بأن نصيب انجلترا بقي ضعيفاً في تطور السينما رغم انها لم تنقطع عن الانتاج منذ سنة ١٨٩٦ . وبعد الوعود البديعة التي أعطتها مدرستها الشهيرة (مدرسة برايتون) ، التي تخصصت في انتاج الاشرطة القصيرة والاشرطة الاخبارية لحساب بعض الشركات التجارية الكبيرة خاصــة ، دخلت السينما الانجليزية في طور

طويل من الخمود والسكون دام حتى نهاية السينما الصامتة ، حين بُعثت من جديد بل واصبحت اثناء الحرب الاخـــيرة وبعيدها مركز جذب لكبار الفنانين العالميين ، وقفزت قفزة هائلة الى الامام ارتعدت لها فرائص هوليوود .

٥ . فن يموت وفن يُولد

•

نظرة اخيرة الى السينما الصامتة

هكذا اذن ينتهي عصر السينما الصامتة وندخل ابتداء من سنة ١٩٢٨ في عصر السينما الناطقة . واذا نحن القينا خلفنا نظرة واسعة شاملة الى هذا الطور الاخرس قبل ان ننتقل الى الطور الثرثار الذي يليه ، نجد بأن السينما قد خلقت حقاً عالماً كاملاً محفوظاً داخل الصناديق ، عالماً شبيها به المنا ، تروده الافكار الغريبة وقصص الجن والشياطين في عصوره الاولى مع مليبس ، ثم يصل شيئاً فشيئاً الى الرشد مع جريفيث فيتم اكتشاف نفسه وشخصيته وقواه ، واخيراً يدخل مع اصحاب النظريات كه كاوندرو وكولوشوف ودزيجافرتوف و بودفكين وايزنشتاين و لوي دللوك وأستاذنا ليون موسيناك ، في طور البحث والتنقيب لاكتشاف نواح أعمق في شخصه وادوات كامنة اخرى في قواه وامكانياته .

واذا كان في امكان صاحب الاطلاع ان يرى هذه الخطوط الرئيسية تلمع بصورة واضحة في الـ (٣٣) سنة التي أمضتها السينما خرساء ، فيمكننا أن نبسط الفكرة هنا بأن نقول إن السينما

الصامتة في كل بلد من بلاد العالم قد مرت بأطوار ثلاثة :
(١) طور الطفولة (٢) طور الرشد (٣) طور البحث والنظريات .
وتماماً كما يجري لدى الانسان ، فقد يطول طور الطفولة الفنية لدى أمة من الامم أو يقصر ، قبل الانتقال الى طور الرشد ومنه الى طور البحث والنظريات ، حسب العبقرية الخاصة بهذه الامة واستعدادها الشخصي وإمكانياتها الفنية وتقاليدها الادبية ، وحسب قيمة الاشخاص الذين يضعهم القدر على رأس الحركة الفنية والذين يساعـدهم ذكاؤهم - إذا كانوا أذكياء حقاً - وتساعدهم مؤهلاتهم ، على فهم هـذه النواحي جيماً لدى أمتهم وعلى الخلق والابداع مستنيرين بوحي الدم وعبقرية العرق .
ويكفينا بعد ان انينا بصورة مختصرة على التطور الفني لقصة السينما الصامتة ان نقول من وجهة النظر الاقتصادية ، بان السينما الفرنسية هي التي سادت العالم منذ اختراع الاخوين لوميير حتى سنة ١٩٠٨ حيث تقدمتها عندئذ ايطاليا فحملت المشعل وسارت امام اختها اللاتينية . ثم جاءت الحرب ، فلم يعد بالامكان تصدير إنتاج استديوهاتها وسدت جميع الاسواق في وجهها ، فتبع ذلك حتماً وقف الانتاج . فاستفادت اميركا من الفرصة السيئة لعدم دخولها الحرب في سنواتها الاولى ولبعدها عن ساحاتها ، فنظمت انتاجها على أساس الشركات الضخمة وزادته وحسنته مستفيدة في ذلك من تجاربها السابقة ومن دروس فرنسا وايطاليا الفنية ، وساعدتها الظروف فأرسلت عملاءها الى جميع بلاد الشرق والغرب فأمنوا لها الاسواق العالمية ، ونتج عـن ذلك ان حلت

الاشرطة الاميركية في جميع البلاد تقريباً على الاشرطة الفرنسية والايطالية وقفزت السينما الاميركية الى الدرجة الاولى في الانتاج وبقيت كذلك الى يومنا هذا .

ولكن سبب هذا الانتاج العالمي ابتداء من هذه المرحلة ليس الفن بالدرجة الاولى بل الشروط الاقتصادية . فهناك عدد كبير من الاشرطة التي قد تفوق الاشرطة الاميركية في قيمتها الفنية تخرج في كل سنة في فرنسا وايطاليا والدانيمرك والسويد والاتحاد السوفياتي وغيرها من البلاد ، دون ان تلاقي ولو بعض النجاح المالي الذي تلاقيه أضعف الاشرطة الاميركية . واسباب ذلك عديدة . منها الشروط القاسية والحواجز العسيرة التي تضعها اميركا امام الاشرطة الاجنبية داخل بلادها فتسد امامها سوقاً جبارة وتحمي بذلك منتوجها . فالاسواق الداخلية الاميركية في الولايات المتحدة فقط واسعة بصورة هائلة (١٦٠٠٠-١٧٠٠٠ صالة في الولايات المتحدة [١]) مما يغطي مصاريف الاشرطة الاميركية وأرباحها ويسمح بتأجير هذه الاشرطة واستغلالها خارج اميركا بأرخص الاسعار . ثم ان هناك شبكات التوزيع العالمية التي تسيطر عليها الشركات الاميركية ... وهناك النفوذ الاميركي الذي قد يضغط على الحكومات الأجنبية لتقبل الاشرطة الاميركية ولتستفيد من ذلك اقتصادياً، حسب الكلمة التي قالها حوالى سنة ١٩٢٤ و . هايز قيصر السينما الاميركية :

(١) في الاقطار العربية (مع شمال افريقيا) وايران والحبشة جميعاً (٥٢٩) قاعة .

واذا كانت التجارة الانجليزية تتبع العلم الانجليزي ، فالتجارة الاميركية تتبع الفلم الاميركي ،

ولتستفيد ايضاً سياسياً من طريق بث دعايتها الفكرية .

ولا نريد التعمق في هذه التفاسير الاقتصادية فليس هنا مجالها ، ونكتفي بالقول بأننا نستطيع الوصول بهـا الى تفسير اغلب التطورات الاقتصادية وحتى الفنية في كل سينما من بلاد العالم على حدة ، وفي السينما اطلاقاً في جميع البلاد .

ولنذكر اخيراً أن اعظم شخصيات السينما الناطقة في جميع الموضوعات اولئك الذين تعلموا مهنتهم ايام السينما الصامتة .

وكم يجد احدنا اليوم من حنان ولهفة عندما يرى على الشاشة وجه لوويل الشاب مثلاً في اشرطته الاولى بعد الحرب العظمى مباشرة خالياً من هذه التجاعيد التي كسبها مدة ثلاثين سنة لطول ماتلقى من صفعات ولكمات وأقراص كريما ، ولكثرة ما غيّر من ادهنة ومساحيق . وماذا نقول في شارلي شابلن الذي بدأ بالظهور على الشاشة منذ سنة ١٩١٢ !؟ والالمانية مارلين ديتريش والسويدية جريتا جاربو والاخوان ماركس بين الممثلين الاحياء . وكيف نتلقى اسماء رنيه كلير وسيسيل بلاونت دوميل والطلياني كافالكانتي والمعلم فرانك كابرا والارلندي جون فورد والمجاري الكسندر كوردا والالمانيين بابست وفريتز لانج بين المخرجين الاحياء ؟ لقد تعلموا جميعاً مهنتهم ايام السينما الصامتة .

هذا كله ، عدا الكلام عن اولئك الذين توفوا بعد ان عاشوا حياة مليئة بالشهرة وحسناتها وسيئاتها ، واصبحت اسماؤهم اليوم

نسياً منسياً لولا بعض الحفلات التي تقيمها نوادي السينما بين الحين والآخر في البلاد المتمدينة .

واقرب مثال هو فالنتينو . نعم لقد نسي الناس أن الفتيات كن يقتتلن في سبيل فالنتينو ، وولى ذلك العصر الذي كان فيه دوجلاس فيربانكس (الاب) يمثل المثل الاعلى الذي يتمنى كل شاب ان يكونه ، واصبحت صور بيرل هوايت وجلوريا سوينسن وحتى رامون نوفارو بمثل « ابن حور » لاتذكر الناس بأي شيء، خاصة في بلادنا ، بعد ان طال عليها العهد بالحُود داخل العلب . نعم لقد ولى الزمن ودخلت قصة السينما الصامتة في حيز التاريخ .

٦. قصة السينما الناطقة

عندما يتكلم الأخرس

كان دخول الكلام والضوضاء اكبر صفعة اصابت فن السينما في بادىء الامر . فبعد ان وصلت السينما الى درجات بعيدة في الكمال الفني عندما كانت صامتة ، كما رأينا ، وراح المفكرون والباحثون والهواة يواصلون جهودهم الخصبة لاعطاء هذا الفن جميع ادواته التعبيرية ، وجميع مقومات لغته الخاصة ، جاء الصوت ، فقلب كل شيء رأساً على عقب .

وهكذا توقفت البحوث والتجارب ، وما كان اكثرها ايام السينما الصامتة ، لارتفاع تكاليف الاشرطة الناطقة [١] . وعادت السينما تبدأ حياة جديدة ، تقريباً ، كما كانت في سنة ١٨٩٥ . فهي بالنسبة الى المشاهدين لعبة ذكية ناطقة تثير الاعجاب . وهي بالنسبة الى المخرجين اداة غريبة لا يعرفون كيفية استعمالها ، فهم يحشرون الاغاني هنا والضجيج هنالك والموسيقى في كل مكان وخلف كل منظر ومشهد ، دون اية غاية فنية ، ويضمون اقل عدد ممكن من

(١) يكلف الشريط الناطق اكثر من ضعفي الشريط الصامت .

المحاورات واصغر كمية من الكلام ، هذه البضاعة الثمينة التي لم يكونوا قد اعتادوا تجارتها بعد .

واما أصل هـــذا الاختراع فيرجع ، كما يذكر القارىء ، الى الايام الاولى للسينما ، ولكنه عندئذ كان يرتكز على مبدأ آخر ، هو تسجيل الصوت على اقراص ومرافقته مع سير الشريط ، كما فعل ذلك ليون جومون وغيره في اوائل القرن . الا ان هـــذا النوع من التسجيل ، لم يعد صالحاً عندما اخذت الصالات بالتوسع ، وارتفع عدد المشاهدين الى عدة مئات او في بعض الاحوال ، الى عدة آلاف ، واصبحت المشكلة هي في كيفية ايصال الصوت الى جميع هؤلاء الناس . واذا كان استعمال مكبرات الصوت قد اعان في التغلب على هذه المشكلة ، فقد بقيت هناك صعوبـــة اساسية كبرى لم يمكن التغلب عليها تماماً هي مسألة التوفيق بين الصوت والصورة ، اي مطابقة رؤية حركة الشفاه مثلا على الشاشة مع سماع ما تنطق به .

ولهذا فقد وجب انتظار الكشف عن مبدأ تصوير الاهتزازات الصوتية بوساطة الخلية التصويرية الكهربائية ، ثم تطبيق هـــذا المبدأ على السينما للوصول الى اختراع السينما الناطقة ، وذلـــك بتصوير هذه الاهتزازات على الشريط السينمائي نفسه الى جانب الصور .

وقد توصل المخترعون حوالي سنة ١٩٢٦ ، في الشركات الكهربائية ، كالجنرال الكتريك والـ R. C. A. والوستنغهاوس الكتريك ، في الولايات المتحدة ، نهائياً الى هذا التطبيق . وراحوا يعرضون

اختراعاتهم تحت اسم فيتافون او موفيتون او فوتوفون ، عـلى الشركات السينمائية الكبرى . ولكن جميع هذه الشركات رفضت شراء الاختراع ما عدا شركة الاخوان وارنر .

كان الاخوان وارنر في بادىء الامر ، اصحاب قاعات نيكل اوديون ، ثم تحولوا الى الانتاج السينمائي ، واسسوا لذلك شركة كانت على وشك الافلاس عندما تم اختراع الفيتافون . وقـد ارادوا ان يلقوا بسهمهم الاخير فتبنوا هذا الاختراع الجديـد وتعاقدوا مع مغن مغمور في ذلـك الحين هو آل جولسون واخرجوا معه في سنة ١٩٢٧ شريطاً موسيقياً هو : « مغني الجاز » فنال نجاحاً هائلاً .

وانتظر الناس اثر هذا النجاح ان تأخذ السينما الناطقة مكان الصامتة في جميع البـلاد ، الا ان صعوبات جمة كانت تقوم في وجه التعميم الآني . ففي قاعات السينما يجب تغطية الجدران وجلب تجهيزات جديدة واستبدال آلات العرض الصامتة بآلات اخرى ثمينة . وكذلك الامر في الاستديوهات المنتجة . وبالاضافة الى ذلك فهناك كبار الممثلين والممثلات الاجانب الذين كانت الشركات قد تعاقدت معهم الى آماد طويلة مختلفة وبمبالغ ضخمة والذين يجب الاستغناء عنهم بسبب اللهجة الاجنبية التي يتكلمون بها الانكليزية .

هـذا كله من ناحية ، ومن ناحية اخرى فهناك فن السينما الصامتة الذي كان يقوم على نوع من الاستيتيك خاص به يختلف عن استيتيك السينما الناطقة . فهل تترك السينما هذا كله وتبدأ من جديد ؟ وقام كبار المخرجين العالميين في جميع الاصقاع : ونبه كثير

في فرنسا وشارلي شابلن وكينغ فيدور في الولايات المتحدة ، وبودوفكين وايزنشتاين في الاتحاد السوفياتي يعلنون بحق ، أن الاشرطة الناطقة تمثل سقوط السينما وافلاسها كفن قائم على الصورة وعلى التعبير بواسطة الصورة وحدها . فهل تلقي السينما برأي أكبر رجالها عرض الحائط ؟

الا ان المنتجين والشركات صاحبة المال ، لا يفهمون بحق ايضاً ، الا لغة الأرباح . فبعد الاقبال الهائل الذي استقبلت به جماهير الارض « مغني الجاز » اراد الجميع انتاج اشرطة ناطقة ، في الولايات المتحدة وخارجها ... ولكنهم وجدوا أن شهادات التسجيل في العالم ملك لشركتين للكهرباء الاولى اميركية والثانية المانية ، اذ توصل بعض الباحثين الالمان الى اختراع طريقة جديدة في تسجيل الصوت على شريط السينما هي طريقة (توبيس) المشهورة .

وهنا ايضاً قامت حرب شهادات جديدة بين الشركتين ، تذكرنا بتلك التي اعلنها اديسون فيما سبق ، انتهت في سنة ١٩٣٠ بتوزيع الاسواق العالمية بينهما . فاخذت الشركة الالمانية : المانيا ، هولندا ، النمسا ، هنغاريا ، سويسرا ، الدانيمرك ، السويد ، النروج ، فنلندا ، تشيكوسلوفاكيا ، يوغوسلافيا ، بلغاريا ، رومانيا ، الهند الهولندية . واخذت الشركة الاميركية : الولايات المتحدة وممتلكاتها ، كندا ، الارض الجديدة ، استراليا ، زيلانده الجديدة ، الهند ، روسيا . على ان تشكل بقية انحاء العالم سوقاً حرة . واما انكلترا فتتوزع الجهتان ارباحها مدة اربع سنوات ثم تصبح هي الاخرى سوقاً حرة .

هذا وقد اعانت السينما الناطقة البلاد الصغيرة على تأسيس صناعة السينما فيها او على تقويتها في البلاد الاخرى . اذان الجماهير قد اخذت تصيح مطالبة بان تتكلم الشاشات بلغتها . ففي فرنسا مثلا حطم الناس المقاعد ومزقوا المفروشات في صالات العرض . وفي بولونيا بعد وصول الاشرطة الأميركية الناطقة الاولى ، صاح الناس : تكلموا البولونية ! وفي ايطاليا صاح الجماهير : تكلموا الايطالية ! وكذلك الامر في تشيكوسلوفاكيا والسويد واسبانيا والبرتغال وهونغاريا والبلاد العربية .

الا ان هذا كله لم يعجب هوليوود والمصارف الضخمة التي تقوم على تمويلها . فقامت بأعمال شيطانية في سبيل الاحتفاظ بالاسواق العالمية . فاخترعت « الدوبلاج » وجعلت العربي يسمع غاري كوبر يتكلم بالعربية والفرنسي يسمعه يتكلم بالافرنسية والهندي بالهندية والالماني بالالمانية ... بل لقد أسست في أوروبا شركات منتجة (كما حاولت أن تفعل فيما بعد في البلاد العربية) واشترت القاعات أو أصحابها (كما هو الحال في بعض المدن العربية اليوم) وعمدت أخيراً الى طريقة أقل نفقة من كل الطرق السابقة هي طريقة طبع الترجمة على الشريط نفسه .

اميركا

هوليوود تمول

كانت هوليوود في تلك الايام ، فئة بعدد كبير من أعظم مخرجي العالم ، بينهم النمسويون والالمان (بعد الازمة الاقتصادية

في سنة ١٩٢٤ وبعد صعود هتلر الى الحكم في سنة ١٩٣٣) والروس (بسبب الثورة أو هرباً من الاضطهاد بعدها) والايطاليون والفرنسيون والسويديون والرومانيون الخ ..

لقد كانت هوليوود دوماً ، الارض الموعودة لكل ذي موهبة ، تفتح أبوابها وسواعدها لتستقبل الفنيين والفنانين من كل جهات الارض . بل هي تفعل اكثر من ذلك . فبالشيكات والحوالات المالية الضخمة كانت وما تزال تغري « وتستورد » اكبر الرؤوس ، مما يغني استديوهاتها ويوجه نحوها انهاراً من الآراء الجديدة والطرق الجديدة والمواضيع الجديدة .

هذا وقد ساعد الصوت أيضاً على ادخال مواضيع جديدة او على التوسع في مواضيع اخرى عرفتها السينما الصامتة ولكن عدم وجود الصوت منعها من التوسع فيها . واحسن مثل على ذلك هي الاستعراضات الراقصة الموسيقية الضخمة التي اشتهرت بها هوليوود والتي تشترك فيها عشرات ومئات الفتيات girls والراقصات ، وعدد كبير من العازفين ، في صالات لا أول لها ولا آخر، ارضها اشد لمعاناًمن المرايا ، مزروعة بأشجارتبرق بالحلي والجواهر . وأهم من اشتهر في اخراج مثل هذه الاستعراضات ، الالماني لوبيتش ، الذي نقل فكرتها عن دور اللهو الفرنسية والالمانية .

نلاحظ من بين الاشرطة الاستعراضية الاولى : « الاستعراض الغرامي » و « الملازم الباسم » مع موريس شيفالييه وجانيت ماكدونالد ، ومن بين الاشرطة الكوميدية الخفيفة « اغنية

ثلاثة » و « اضطرابات في الجنة » . ثم اخرجت اليونيفرسال « اغنية الغرام » والمترو جولدوين « الاخية البيضاء » و « اغنيــة برودواي » .

وفي تلك الفترة ايضاً يسمع الناس للمرة الاولى على الشاشات ، طلقات المدافع الرشاشة والمسدسات ، يتبادلها رجـال الشرطة مع رجال العصابات حسب « المودة » التي القاها المخرج النمسوي ستير نبرج في الشريط الصامت ، غداة اخراجه في المانيا « الملاك الازرق » مع الالمانية مارلين ديتريش التي اصبحت فيا بعد ملكة هوليوود والعنصر الذي لا بد منه في اشرطة العصابات الكبيرة في السينما الناطقة . ثم ان اعظم نجاح لاشرطة العصابات هـذه ، كان من نصيب « سكارفيس » ١٩٣٢ تمثيل بول موني واخراج هاورد هوكس ثم اشرطة جيمس كاجني . وقد بنى الناس املا كبيراً على الارمني روبن ماموليان بعد « شوارع المدينة » ١٩٣١ ولكنه ما عتم ان هبط الى الانواع التجارية العـــادية مع : « الدكتور جيكل ومستر هايد » ١٩٣٢ (١) ثم اخرج اشرطة كثيرة تختلف ارتفاعا وانخفاضاً ، احسنها « دمــاء ورمال » بالالوان ، تمثيل تيرون باور وليندا داونل .

الا ان اعظم شريط ظهر في تلك الايام وكان له اكبر الاثر في فن السينما الناطقة هو « هاليلويا » ١٩٢٩ من اخراج كينج

(١) كانت هذه هي المرة الثانية التي يخرج فيها هذا الشريط . فقد كان اخراج المرة الأولى سنة ١٩٢٠ مع جون باريمور . وأما الثالثة ١٩٤١ فمن اخراج فليمنج وتمثيل سبنسر تريسي وانجريد برجمان .

فيدور الذي سبق واخرج ايام السينا الصامتة حوالى خمسين شريطاً عادياً. يقدم إلينا كينج فيدور في هذا الشريط البديع تحفة تجمع بكل امانة بين جميع مظاهر النفس وجميع إمكانيات الموسيقى التي يتناز بها الزنوج في اميركا! فيحملنا الى عالم عاطفي لا نرى فيه امامنا سوى وجوه صوفية وحركات « هستيرية » شعرية امثلتها العاطفة الدينية شبيهة في بعض الاحوال بحركات الدراويش عندنا. وأهم ما توصل اليه مخرج هــذا الشريط هو ان يجعلنا نسمع في السكوت التام وان نرى في الظلام المطلق . فكم من مقطع صامت ، كان أروع من موسيقى يعزفها مائة عازف ، وكم من جزء مظلم لا نرى فيه شيئاً على الشاشة تقريباً ، كان أفصح من كل ما اخرجت هوليوود من استعراضات جبارة بمــا فيها من سيقان وزنود ونهود .

سادة هوليوود

ومع السينما الناطقة ايضاً لمعت اسماء جديدة ما يزال اكثر اصحابها يتحفون جماهير الارض جميعاً بأحسن ما تخرج هوليوود. وسأحاول هنا اعطاء لمحة سريعة عن هؤلاء الرجال وتحفهم ، وهم من الفنانين الحقيقيين الذين تفخر بهم هوليوود وتفخر بهم السينما، لعل في ذلك بعض الفائدة .

فما عدا من مرّ ذكرهم ،هناك بين المخرجين: الصقلي فرانك كابرا الذي تخصص في الكوميديا الاجتماعية الحقيقية واخرج في سنة ١٩٣٢ فيلم « ممنوع » ثم « نيويورك ميامي » تمثيل كلارك جيبل

وكلوديت كولبر . ونشير إلى ان عشرات الاشرطة قد اخرجت على نمط هـذا الشريط بعد ظهوره وبسبب النجاح الكبير الذي احرزه . وهو يروي قصة صحافي صغير مـا يزال يلاحق ابنة مليونير الى ان يتزوج منها . ثم يخرج كابرا « لن تأخذه معك » ١٩٣٨ و « الزونيخ » تمثيل كاري جرانت وبتر لور ١٩٤٣ وتحفة أشرطة الحرب : سلسلة « لماذا نحارب ؟ » .

وهناك جورج كيوكر : « المرأة الصغيرة » و « دافيد كوبر فيلد » وشريط كل ممثليه من الجنس اللطيف : « النساء » .

وجون فورد : « البريـد الجوي » ١٩٣٢ ، « أنا لم أقتل لينكولن » وخاصة « الجاسوس » و « أعناب الغضب » ١٩٤١ مقتبساً عن قصة ستاينبك .

والفرد هيتشكوك : « الدرجة الثامنة والثلاثون » ١٩٣٥ و « ظل من شك » .

وفيكتور فليمنج الـذي توفي في أواخر سنة ١٩٤٨ : « الرؤساء الشجعان » و « الطريق الى النبع » و « الوادي الأخضر » و « ذهب مع الريح » .

ووليام وايلر : « مرتفعـات ويذرينج » ١٩٣٩ و « أجمل سنوات حياتنـا » ١٩٤٢ تمثيل النجمة الجديـدة جري جارسون و « الافعى » و « المتمردة » حيث استعملت آخر التحسينات التي أدخلت على فن السينما .

والمجاري الكسندر كوردا : « حياة هنري الثامن » . وهو متخصص مع س. ب. روميل في اخراج الاشرطة ذات التكاليف

العالمية ، وقد انتقل الآن الى انجلترا .

و لو روا : « أنا هارب » تمثيل بول موني و « ٣٠ ثانية فوق طوكيو » .

وفرانك بورزاج : « لا مجد اعظم من هذا » .

وفان دايك : « سان فرانسسكو » و « ماري انطوانيت » .

وهاورد هوكس : « سكارفيس » مع بول موني .

ومن بين الممثلين نلاحظ اسماء :

ولاس بيري ، ماوارن ديتريش ، والسويدية جريتا جاربو ، وبول موني ، وبت ديفيس ، والشاني ميرنالوي وواير باول في الادوار الخفيفة ، وبترلور الذي اشتهر في ادوار البلادة والجبن والخيانة حتى قبل مغادرة بلاده المانيا الى هوليود حوالى سنة ١٩٣٢ ، والروماني ادوار . ج . روبنسن ، وسبنسر تريسي والانجليزي تشارلز لوتون في ادواره الخالدة في : « كازيمودو » ١٩٣٩ و « تواز الباونتي » ١٩٣٦ .

وفي الأشرطة المضحكة : لوريل وهاردي ، الحاويان القديمان اللذان ندر ظهورهما على الشاشة في السنوات الاخيرة بسبب نضوب معين كتاب السيناريو في الكتابة لها خاصة كما اعلن لوريل نفسه ذلك بحضور كاتب هذه السطور في قاعة الميدو بباريس سنة ١٩٤٨ . والاخوان ماركس الذين جددوا فن الكوميديا ، وهارولد لويد وبوستر كيتن يحاولان عبثا مواصلة سيرتهما مع السينما الناطقة . ثم يأتي ابوت وكوستيلو وبوب هوب وداني كاي ...

وفي الاشرطة الراقصة: فريد آستر وجين كلي وجنجر روجرز.
وفي الغنائية: جانيت ماكدونالد، ودينا دوربن ذات الصوت الذهبي، والسوداء لينا هورن ذات الصوت العميق.
وفي الكوميديا الاجتماعية الخفيفة: ميكي روني وكاري جرانت.
ومن بين المخرجين الذين برزوا في الحرب الاخيرة وبعدها نذكر:
مينيلي: «حجرة في السماء».
وبرستن ستورجز الذي يكتب بنفسه كوميديات ذات لهجة دقيقة قارسة في الاخلاق والعادات الاميركية، تتميز بروح النكتة والسخرية الانجلوسكسونية وبكثير من الطرافة: «رحلات سليفان» و«عيد الميلاد في تموز» ١٩٤١ ...
ثم ان هناك جون هوستن: «صراع نحو الشمس» ومارك روبسن: «البطل» وروبرت وايز وانتوني باربير.
ولكن اعظم اكتشافات الحرب هي هذه العبقرية الغريبة التي زلزلت فن السينما من اساسه: اعني اورسن ويلز المخرج الممثل في «المواطن كين» عن حياة الصحافي هيرتس ومخرج «عظمة عائلة الامبرسن» ١٩٤٢. وكان ويلز قد اشتهر قبل مجيئه الى السينما، في محطات الاذاعة، عندما ادخل الرعب على قلوب ثلاثة ملايين اميركي في اذاعة قوية عن هبوط اهل المريخ واستيلائهم على الارض. ولكن لهجة هاتين التحفتين السينمائيتين، كانت قاسية شديدة غريبة الوقع، لذلك فقد توجهت اليها نيران المراقبة وسقطتا تجارياً. بما جعل منتجي هوليوود يتحاشون اورسن ويلز

كمخرج كما تحاشوا قبله اريك فون شتروهايم بعد : « الظروف القاسية » ، ويجبرونه في اغلب الاحيان على الاقتصار على التمثيل فيقبل حيناً ثم يأتي يوم يطلق فيه هوليوود ويأتي اوروبا كيما يتمتع بكامل حريته فيها متنقلاً بين باريس ولندن وروما .

المال والفن

لم ينته النضال الاقتصادي في سبيل شهادات تسجيل الصوت انتهاء تاماً بين الشركات الكبرى الا حوالي سنة ١٩٣٥ ، عندما اضحت صناعة السينما الاميركية نهائياً تحت سلطة ثماني شركات أعظمها (الخمس الكبرى) وهي :

بارامونت وقد اسسها زوكور ،والمتروجولدوين ماير التابعة للوو ،والاخوان وارنر وفوكس وهي تابعة لروكفلر واخيراً ر. ك. و وهي احدث هذه الشركات وهي تابعة لشركات الراديو الاميركية الكبرى التي تسيطر عليها مصارف روكفلر . والذي يجدر ذكره هو ان هذه الشركات الخمس الكبرى توزع اشرطتها بنفسها وتملك عدداً مهماً من اكبر صالات العرض في الولايات المتحدة وخارجها ويبلغ انتاجها ثمانين بالمائة من مجموع انتاج الاشرطة الكبرى في هوليوود .

واما الشركات (الثلاث الصغرى) الباقية فهي :

يونيفرسال وكولومبيا والفنانون المتحدون وهي تنتج معاً (١٥) بالمائة من مجموع الاشرطة الكبرى . واما الخمسة بالمائة الباقية فينتجها افراد مستقلون او شركات ثانوية .

ولا بأس في ان نذكر بأن هنالك ثلاثـــة مصارف ضخمة تشرف على هذه الشركات جميعاً هي : مورجان وروكفلر وهيوست. وقد قويت وصايتها خاصة بعد اختراع السينما الناطقة وبسبب الازمة الاقتصادية الكبرى التي اجتاحت اميركا والعالم في تلك الايام وزلزلت اكثر الشركات ، كبيرها وصغيرها .

وهكذا نرى ان هوليوود ليست في الواقع سوى مدينة لصنع الاشرطة السينمائية تابعة لرؤوس الاموال وللمصارف الصناعية الضخمة التي تموّل في الوقت ذاته ، صناعات الكهرباء والراديو والجنود وعلب السردين واللحوم المحفوظة . انها مدينة صناعيـة كغيرها من المدن الصناعية . وها هنا مركز قوتها ومركز ضعفها ايضاً في الوقت نفسه .

فقد استطاعت هوليوود بسبب تنظيمها وغناها ، ان تستولي على اسواق العالم وان تضغط على الحكومة لتفرض معاهدات تجارية شديدة على البلاد الاخرى كما فعلت ، وتفعل مع فرنسا اثر الحرب الاخيرة (اتفاقية بلوم - بيرنز ثم اتفاقية باريس في ايلول سنة ١٩٤٨ التي حلت محلها) مما كاد يقضي على صناعة السينما في هذا البلد لولا الحملات الواسعة والجهود الكبيرة التي قام ، ويقوم، بهـــا المخرجون والممثلون والفنيون في فرنسا في سبيل تخفيف وطأتها، وكما فعلت وتفعل مع شقيقتها الانجلوسكسونية انجلترا ، حيث تكاد صناعة السينما فيهـــا تختنق تحت ضغط هوليوود رغم المليونير آرثور رانك ورغم الحكومة الانجليزية .

وفي هذا التنظيم التجاري نفسه نرى نقطة الضعف في صناعة

السينما في اميركا . اذ ان كلمة التنظيم نفسها - في معرض الكلام عن الفن - تفرض تحديداً للحرية التي يتمتع بها الفنان الخالق ، فتنقص من جناحيه وتجبره على البقاء في نطاق ضيق لايحق له ان يتجاوزه . ويمكننا ان نؤكد بأنه ليس في اميركا اكثر من خمسة او ستة فقط من جيش كامل من المخرجين ، هم اكبر فناني هوليوود ، يمكنهم ان يختاروا بانفسهم السيناريو الذي يخرجونه وان يعملوا بحرية . وسبب هذا كله هو ان الشركات الاميركية تهتم بالجمهور ، اكثر مما يجب ، لان الكلمة الاخيرة في نجاح انتاجها تجارياً ، متوقفة عليه . فتراها تتوجه وتقوم بالاحصاءات الواسعة لمعرفة رغباته واتجاهات ذوقه وتطوراته ، همها الاول هو ان تجيب هذه الرغبات وان تلبي جمهور المشاهدين وترفه عنهم ، لا بالصعود فنياً - في اغلب الاحيان - بذوق المشاهد الاميركي المتوسط ، بل بالنزول الى مستواه وباستعمال طرق واساليب لا يمكن للضمير الفني ان يرضى عنها دوماً .

وهكذا يكون الاميركيون قد نجحوا اكثر من اي شعب آخر في ان يعطوا لاكثر اشرطتهم طابعاً يقربها من مجموعات واسعة من الزبائن ، وذلك بتوحيد محتوى هذه الاشرطة وطرق اخراجها Standardization وبالابتعاد عن المواضيع التي يمكن ان لايرضى عنها الناس : كالمسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وكذلك مواضيع الساعة .

ولنذكر هنا ما كتبه احد المخرجين الاميركيين سنة ١٩٣٨

في صحيفة النيويورك تايمس قال :

« يجب على الفيلم ان يجذب طفلا ذا ثماني سنوات ، كما يجذب عجوزاً ذات ثمانين سنة . ويجب ان يرفه عن اناس من جميع العروق وجميع البلدان مهما كانت دياناتهم وانظمتهم السياسية والاقتصادية » .

واذا كانت اشرطة شارلي شابلن ووالت ديزني فقط ، هي التي وصلت الى هذه الدرجة الشريفة من الشعبية العالمية ، هذه الشعبية التي يتغنى المنتج امام بالناحية المالية منها ، فذلك بسبب محتواها الانساني الذي صدر عن هاتين العبقريتين الفريدتين والمستقلتين عن سيطرة الشركات الكبرى . اما الاشرطة الاخرى فقد وقع اغلبها في تفاؤل مستديم ابله يرضي عنه جميع (المستهلكين !) ، مما جعلها بكلمة مختصرة ، احسن الاشرطة للشاهد المتوسط .

واذا كانت للاميركيين سيئات كبيرة فان لهم حسنات لا تقل عنها اهمية .

فقد اعانوا السينما على التخلص من الاعباء الكثيرة التي كاد الاوروبيون والفرنسيون منهم خاصة يثقلونها بها . فبدلاً من ان يخلطوا بينها وبين المسرح ، فقد اكتشفوا وطبقوا جميع القوانين والقواعد الخاصة بها . لقد فهموا مقدار القدرة الكامنة في الصورة الحية المتحركة بذاتها ، هذه القدرة التعبيرية الجديدة التي لا تحتاج الى وسائل الماضي وادواته . ان الصورة الحية المتحركة على الشاشة معبرة ، حتى بدون مساعدة الكلام ، والكلام في اغلب الاحيان

لا يزيد على كونه نزوة زائدة يمكن للمخرج ان يمحي المشاهدين منها. وهكذا نرى لاول مرة في تاريخ الفكر ان عدم وجود الفن لدى امة من الامم - ونعني هنا عدم وجود المسرح لدى الاميركيين - يعينها على ابداع فن جديد حي ، فتي ، متحرر من اعباء التقاليد وتأثيرات الجوار .

واذا كان ضغط الشركات المنتجة التي لا يهمها سوى الربح الهين - ولو كان ذلك على حساب قتل ذوق الجماهير - على الفنانين ، هو الذي اوصل قسماً كبيراً من اشرطة هوليوود الى هذه الدرجة من العبودية التجارية المؤسفة ، فهذا كله لا يمنعنا من تقدير الاشرطة الاخرى التي تؤلف القسم الضئيل من الانتاج الاميركي والاعتراف بعبقرية اصحابها . فالى جانب عشرات ومئات الاشرطة التي تتحفنا بها في كل عام السينما - زورو والسينما - طرزان والسينما - دوروثي لامور والسينما - كاوبوي - تكساس - بو بو - طاق طاق ... هناك اشرطة اساتذة فن السينما التي يصفق لها الجمهور الواعي في جميع انحاء العالم . هناك كينج فيدور وبوزاج وكورتيس وبو-بن ستورجز ، عندما يضعون ماضيهم امام اعينهم ويبتعدون عن روح التجارة ، هناك فريتز لانغ وجون فورد ووليم وايلر وألفرد هيتشكوك وهاورد هوكس وفرانك كابرا وسام وود وجان نيجلسكو ، هناك جون هوستن وروبرت مونتجومري عندما لا يحاول التجديد كما فعل في « سيدة البحار » ، وأورسن ويلز ، هنــاك اخيراً شارلي شابلن .

في اوائل سنة ١٩٢٨ سنة السينما الناطقة ، اخرج شابلن : « السيرك » آخر اشرطته الصامتة . ثم اعلن حرباً شعواء على السينما الناطقة . وكاد يجبر نفسه على الابتعاد نهائياً عن السينما او على ترك شخصية شارلي التي ابدعها على الاقل . فقد تعوّد الناس رؤيتها صامتة ، وهي في صمتها اقوى وافصح . كل ما فيها معبر : الوجه واليدان والعصا والحذاء الضخم ، كلها ادوات معبرة بذاتها لا تحتاج الى تعليقات صوتية تفسر وتثرثر .

الا ان دوافعه الفنية قد انتصرت اخيراً على اعتراضات عقله. ففي سنة ١٩٣٣ قدم شريطاً شبه صامت مع موسيقى من تأليفه هو : « انوار المدينة » .

« ان انوار المدينة - كما يقول ليبروهون في كتابه عن شابلن - كانت عبارة عن تجربة ، هي المقاومة التي تدافع بها عن نفسها ، صيغة محاطة بالتهديد والوعيد . لا نقول بان شابلن قد نجح فقط بل انه انتصر . فقد تلقى الجمهور تحفته ، التي احتقرت مجيء الكلام ، الكلام الذي اصبح مادة الشريط الاولية ، كما لو ان السينما الناطقة لم تكن ... انها تشكل قمة فن انطفأ وهو في كامل جماله » . (ص ٢٣٧)

ثم يسكت شابلن سكوتاً طويلاً قبل ان يقدم في سنة ١٩٣٦ « العصور الحديثة » مع بوليت جودارد التي كانت زوجته عندئذ. هنا ايضاً يمتنع شارلي عن الكلام فيما عدا اغنية واحدة يغنيها

ويرقصها ، بينما تسبح القاعة ويسبح المشاهدون في جو ميتافيزيكي باسم ينسون فيه العالم الذي يحيط بهم وتذهب عنهم كل فاعليتهم ، فهم مخلوقات منفعلة فارغة تنتظر بفرح كل ما يسكبه فيها هذا الظل الذي يتحرك امامها على الشاشة ؛ فاذا هو أراد ضحكت ، واذا هو اراد هدأت وسكتت بانتظار الضحكة التالية .

ومع بوليت جودارد ايضاً قدّم في سنة ١٩٤٠ : «الديكتاتور العظيم » ، الذي كان قد اعلن عنه منذ سنة ١٩٣٧ ، اي بعد اربع سنوات من صعود هتلر الى الحكم . وقد نال نجاحاً كبيراً في كل مكان عرض فيه . وكانت ألمانيا قد فهمت بان العالم كله سيضحك من زعيمها اذا أتم شابلن مشروعه فحاولت منعه بكل الاساليب . الا انه رغم محاولات القنصل الالماني في لوس انجيلس فقد بدأ شابلن تصوير شريطه في اواخر سنة ١٩٣٨ .

واخيراً قدّم شابلن في سنة ١٩٤٧ : « مسيو فردو » حيث يظهر بمظهر أنيق ويطلق شخصية شارلي نهائياً . وقد اختلف نقاد السينما في أوروبا وأميركا ، في القيمة الفنية لهذا الشريط . فنفرّ رفعوه الى أعلى الدرجات ونفر جعلوا منه دليلاً على بدء أفول شابلن ، وهو في نظرنا خطوة تطورية هامة في فن شابلن تستحق كل رعاية وكل تقدير .

أوروبا

فرنسا

عندما جاء الصوت ، لم يكن في فرنسا أحد ممن يعملون في

صناعة السينما يقبل عن السينما الصامتة بديلا ، ما عدا الجمهور .

فكبار المخرجين ينشرون المقالات والتصريحات الطنانة في الصحف ضد السينما الناطقة ، واصحاب صالات العرض يستعيذون من الشيطان كلما ذكرت امامهم أثمـان الآلات الجديدة التي سيجبرون على شرائها والتغييرات الواسعة التي سيضطرون الى ادخالها على صالاتهم اذا تكلمت الشاشات . الا ان الجمهور لم يكن يريد ان يفهم لا وجهة نظر المخرجين ولا مصائب المستغلين . فهو يحطم المقاعد ويمزق الأثاث في الصالات الـتي تعرض اشرطة ناطقة بلغة اجنبية ، ويصفر ، ويصيح مطالبـاً بأن يسمع الصور تتكلم لغته هو .

وكان لا بد للجميع من ان ينزلوا آجلا او عاجلا عند هـذا الطلب . فالجمهور هو الجمهور . اي الاول والآخر ، اي كل شيء. وبدأ جومون . فعـاد الى طريقته القديمة في التوفيق بـين الفونوغراف والصور واخرج شريطاً موسيقياً : « ماء النيل » . وتبعه هوجون فأخرج اول شريط فرنسي ناطق حسب الطريقة الحديثة في التسجيل على الشريط نفسه : « الاقنعة الثلاثة » .

الا ان النتيجة كانت مخيفة . فنزول درجات السلم اوصعودها ، يحدث ضجة أشبه ما تكون بهزيم الرعد ، وسكب السائل من قنينة اشبه بسقط شلال ، وقرقعة الكؤوس على موائد الطعام أقوى من تصادم الدروع يوم الطعان ! ورغم هـذا كله فقد بقيت قوانين حماية السينما الفرنسية نافـذة المفعول . اذ يجب الا يرى الجمهور الفرنسي ، الاشرطة الاجنبية الناطقة الناجحة ! وإلا ...

فـلام على السينما الوطنية .

ومضت سنتان على خروج « الملاك الازرق » و« أوبرا باربعة فلوس » و« هاليلويا » وهي اول الاشرطة الناطقة الممتازة الـتي عرفت كيف تدخل الصوت وتتلاءم معه وتستفيد فائدة صحيحة من وجوده – قبل ان تسمح الحكومة الفرنسية لها بالنزول الى الصالات الفرنسية . ثم سمحت الحكومة بشيء آخر ، هو تأسيس فرعي انتاج لشركتين اجنبيتين كبيرتين في باريس هما توبيس الالمانية وباراموت .

منذ ذلك الحين ، بدأت السينما الفرنسية الناطقـة بالنمو والتوسع . فبعد ان هبط الانتـاج الى خمسين شريطاً فقط في السنة الواحدة قفز بعد مدة الى مائتين وخمسين شريطاً لكي يتمركز فيا بعد على الرقم (١٢٥) . وبما ان دخول الصوت كان شيئاً جديداً غريباً ، فلم يكن المخرجون يعرفون أين يضعون الكلام او أين يستعملون الموسيقى والضجيج . فراحوا يوزعون ذلك كله هنـا وهناك ويفخرون بالقول في اعلانات الدعاية بأن « الشريط ناطق مائة في المائـة » ! وكما جرى عندما استفاقت السينما على نفسها في اوائل هذا القرن ، وكما هو الحال دوماً ، فقد انكب المخرجون على القطع المسرحية والقصص ينقلونها الى السينما بالعشرات وبالمئات .

الا ان الفشل كان من نصيب هذا الانتاج التجاري الفائض عن الحاجة . واذا نحن امعنّا النظر في حشد المخرجين لوجدنا اسماء محدودة العدد تتميز وتخرج من بين الصفوف .

فهذا رنيه كلير اكبر اسم في السينما الفرنسية حتى اليوم ، يخرج اول شريط فرنسي ناطق ناجـح هو : « تحت سطوح باريس » ١٩٣٠ ، وهو شريط بديع مملوء بالروح الباريسية والنكتة اللطيفة الحقيقة ، وهما الصفتان اللتان تتميز بهما جميع أشرطـة رنيه كلير ، وان كان لا يخـلو من بعض الاخطاء . ثم يخرج « المليون » ١٩٣١ و « ١٤ تموز » عن حياة الشعب الباريسي . وينتقل بعد هذا الى نقد الحياة الميكانيكية في « إلينا ايتها الحرية » . وفي ١٩٣٦ يذهب الى انجلترا حيث يخرج : « شبح للبيـع » . واثناء الحرب الاخيرة يعمل في هوليوود قبل ان يعود نهائياً الى فرنسا حيث يخرج في باريس سنة ١٩٤٧ : « السكوت من ذهب » مع موريس شيفاليه و « جمال الشيطان » في الاستديوهات الايطالية سنة ١٩٤٩ مع ميشيل سيمون وجيرار فيليب .

وهـذا جان رونوار ، ابن الرسام أوجست رونوار أشهر رسامي المدرسة التأثرية ، يأتي الى السينما الناطقة بعد عدة أشرطة صامتة ، فيخرج بنجاح : « الطلبة » ثم « توني » ويصل الى اعلى درجات الفن في : « الوهم الاكبر » ١٩٣٦ وفي « قاعدة اللعب » قبل ان يسافر الى هوليوود عند ابتداء الحرب .

وهذا ايضاً جان فيدر ، وهو من أصل بلجيكي ، يخرج بعد عودته من اميركا : « اللعبة الكبرى » و « بانسيون ميموزا » وبصورة خاصة : « العيد البطولي » ١٩٣٥ .

واما جوليان دوفيفيه ، فابدع أشرطته في السينما الناطقة هي تحف من نوع Poil de Carotte او « جلد الجزر » مع هاري

بور و «رأس انسان» و «الباندير» . ثم يتأثر بالحركات الشعبية التي تجتاح فرنسا حوالي سنة ١٩٣٦ فيخرج : «الفرقة البديعة» ويتبعه بشريطه الشهير الذي يوازي أشهر أشرطة العصابات الاميركية : «لص الجزائر» مع جان جابان وتجري حوادثه في القسم البلدي من مدينة الجزائر .

وقد تأثر الكثيرون بهذه الواقعية الباردة السوداء التي صوّرها دوفيفيه في شريطه الاخير . نذكر منهم خاصة مارسيل كارنيه الذي كان قد فرض اسمه في شريطين سابقين هما : «جيني» و «الدراما الغريبة» والذي أخرج مع جابان نفسه : «رصيف الضباب» وأتبعه بشريط بديع آخر : «النهار يطلع» .

*

هذه الاسماء هي التي اوصلت السينما الفرنسية قبيل الحرب الاخيرة ، الى درجة عالية من النجاح والشهرة في العالم بعد ان انقطعت الآمال وظنّ الجميع انها لا بد ميتة والى مدة طويلة . ويمكننا ان نذكر الى جانبها اسماء مارسل ليربيه هذا الهارب القديم الذي كان قد أعطى في أيام السينما الصامتة أحسن ما عنده ، ثم راح في اشرطته التالية يسبح في اعتبارات استيتيكية ونظرية هي الانموذج التام للبرودة الذهنية التي نعيبها على بعض الاشرطة الفرنسية ، وجان فيجو الشاب الذي توفي في سن الثلاثين بعد اشرطة قصيرة ثلاثة فقط رفعت اسمه الى درجة عالية من الشهرة . ومارسيل بانيول عضو الاكاديمية الفرنسية الذي ما يزال يواصل اخراج اشرطة مليئة بالروح الادبية

والمسرحية وينقل الى السينما بنجاح حياة الارياف الفرنسية بعد ان صورها في قطع مسرحية مشهورة : « آنجل » مع فرناندل و « زوجة الخباز » مع الممثل الكبير ريمو و « الطحانة الجميلة » مع تينو روسي عن حياة الموسيقار شوبرت . وساشاجيتري السيناريست المخرج الممثل الذي يرفض ان يغيب لحظة واحدة عن الشاشة ، من اول اشرطته الى آخرها ، بما يؤذي العيون ويزعج الآذان . وجان كوكتو الشاعر والمؤلف الدراماتيكي مخرج : « دم شاعر » و « الجميلة والوحش » و« الاهل المخيفون » و« اورفه » ١٩٥٠ والذي يعرف كيف يضفي على اشرطته طابعه الشعري الخاص .

وقد برزت اثناء الحرب وبعيدها اسماء اخرى تفوق في بعض الاحيان اهمية الاسماء التي ذكرناها وتأخذ مكانها بين اعظم الاسماء في السينما العالمية . كجان جربيون وكريستيان جاك وكلوزو وجاك بيكير وكلود اوتان لارا وجان دولانوا وايف ومارك اليجريه .

المانيا

اذا كانت هنالك كلمة يمكن ان نصف بها المدرسة الالمانية ، فهي انها مدرسة التركيب الضوئي . فقد ابدع الالمان في ألعب بالانوار الى آخر درجات الابداع مثلهم في ذلك مثل جميع المدارس النوردية : الدانيارك ، السويد ... حتى جاء النور في كل صورة من صور اشرطتهم مركباً تركيباً مدروساً يتناسق مع النتيجة الدراماتيكية المتوخاة وليس عفوياً ، كما نرى ذلك حتى اليوم في

الاشرطة التي لم يفهم اصحابها قيمة التوزيع الضوئي في خلق الجو وفي التأثير النهائي في مشاعر المشاهدين .

وتتميز الاشرطة الالمانية ايضاً في اكثر الاحيان ببوزن بطيء كالاشرطة الدانيماركية في ايام مجدها ، مما يبعدنا عن السرعة التي تدور فيها الحوادث في الاشرطة الاميركية .

هذا ، واذا نحن انتهينا الان الى دراسة تاريخ السينما الناطقة في المانيا ، نجد انها قد غنت في ابتداء الامر ، غنواً بديعاً ، سببه رجوع أكثر المخرجين والممثلين والممثلات الالمان الى بلادهم من هوليوود بعد ان غادروها اليها ايام المحنة الاقتصادية ، بسبب جهلهم باللغة الانكليزية او بسبب لكنتهم الاجنبية الظاهرة . الا ان هذا النمو كان قصير الاجل . ففي سنة ١٩٣٣ يصعد هتلر الى الحكم ويأمر حالاً بطرد الشيوعيين واليهود وجميع من لا يوثق باخلاصهم للنظام الجديد وللافكار الجديدة ، من الاستديوهات الألمانية مما عاد فافقر السينما الالمانية وكاد يقضي عليها . وعبثاً يحاول جوبلز فيما بعد ، ان يعيد الى السينما الالمانية مجدها وان يلقحها بدماء جديدة ، فلم يفلح افلاحاً تاماً متناسباً مع الجهود والاموال المصروفة . واذا كانت نسبة الاشرطة الساقطة التي ظهرت في المانيا بعد سنة ١٩٣٣ نسبة مخيفة ، فلأن الحكومة الالمانية قد حرمت السينما من احسن فنانيها بين ليلة وضحاها ، ولانها ارادت ان تستخدمها كاداة فعالة للدعاية لنظامها ، ولانها فرضت من هذه الدعاية قدراً محسوباً معيناً لا يمكن النزول عنه في كل شريط المانى . وحتى الاشرطة الرياضية لم تخل من فكرة

الدعاية هذه كما نرى ذلك في الشريط البديع الذي أخذ عن العاب الاولمبياد سنة ١٩٣٧ في برلين .

***

وفي سنة ١٩٢٨ أخرج بابست اكبر المخرجين الالمان: «لولو» وهو شريط صامت تلعب فيه الانوار دوراً كبيراً . وفي سنة ١٩٣٠ أخرج : «الجبهة الغربية ١٩١٨» على غرار الشريط الاميركي : «لا جديد في الجبهة الغربية» الذي منع عرضه في المانيا ، بسبب مظاهرات الشباب النازي ضده ! ثم أخرج تحفته الشهيرة : «اوبرا باربعة فلوس» ثم : «الاطلانتيد» مقتبساً عن بيير بونوا . وقبيل صعود هتلر الى الحكم ذهب بابست الى فرنسا حيث اخرج اشرطة متوسطة ما عدا «دون كيشوت» مقتبساً عن تحفة سيرفنتيس مع الممثل الشهير شاليابين . ثم عاد الى المانيا مرة قصيرة ليغادرها بعد ذلك الى هوليوود .

واما فريتز لانج فأخرج في سنة ١٩٣٢ : «الملعون» الذي منع النازيون اسمه الاصلي : «القتلة بيننا» مع بتر لور . ثم «وصية الدكتور مابوز» الذي منعه النازيون . وفي فرنسا أخرج فريتز لانج : «ليليوم» قبل ان يغادر اوربا الى هوليوود .

ومن بين الاشرطة التي نالت نجاحاً كبيراً داخل المانيا وخارجها قبل صعود هتلر ، نذكر : «فتيات في لباس الجندية» للمخرجة ليونتين ساجان ، و «البطون المتجلدة» للمخرج الشاب دوداو عن البطالة والبؤس ، و «طريق الجنة» لتيل و «المجلس يتسلى» لشاريل و «النور الازرق» لآرنولد فرانك ، وتحفتي

المونتاج : « اغنيـــة الكون » و « سمفونية مدينة كبيرة » لوالتر روتمان .

واما الاشرطة المهمة التي ظهرت في المانيا بعد ١٩٣٣ فهي : « انتصار الارادة » للمخرجة ليني رايفنستال في تأليه هتلر وتمجيد جنوده و « آلهة الملعب » عن الالعاب الاولمبية لنفس المخرجة . و « افتاري الشاب كويكس » و « الملكان » مع الممثل الكبير إميل جانينجز لستاينهوف و« اليهودي سوس » ١٩٤٠ لفارلان و « الموسيقار الثائر » ١٩٤١ لمولر ، الشريط الموسيقي الممتاز ، و« مغامرات البارون مونشاوزن » ١٩٤٣ بالاجفا كولور لجوزيف فون باكي و« باراسيلوس » ١٩٤٤ النحنة الكبرى لبابست الذي كان قد عاد الى بلاده قبيل انفجار الحرب .

هـــذا ونرى الآن انفسنا مضطرين الى وقف دراسة تاريخ السينما الالمانية عند هذا الحد بسبب جهل الجماهير العربية لهذه السينما رغم اهميتها وقوتها ، مع الاشارة الى انها قد اظهرت اثناء الحرب نشاطاً كبيراً ، اذ عبأتها الحكومة لخدمة سياستها داخل الحدود وفي البلاد المحتلة ، تماماً كما جرى في الولايات المتحدة . وكمثال على هـذه الأشرطة نعطي : « الرئيس كروجر » عن حياة رئيس جمهورية جنوب افريقيا قبيل الهجمات الانجليزية في حرب البوير واثناءها . وفيـه فضح لطرق الاستعمار الانجليزي واساليبه . وكمثال للاشرطة الخفيفة الاخرى التي لم تكن السينما الالمانية تخلو منها نعطي : « نور في ظلام الليل » الذي اقتبسه هلموت كوتنر عن اقصوصة « الجوهرات » لجي دوموباسان والذي حاز الجائزة

الاولى في مهرجان السينما في استوكهولم سنة ١٩٤٣ .

ثم تنتهي الحرب وتمضي سنتان قبل ان ترفع السينما الالمانية رأسها من جديد فتعود شيئاً فشيئاً الى الانتاج في القسم الشرقي الذي يسيطر عليه الاتحاد السوفياتي وفي القسم الغربي . واذا نحن القينا اليوم نظرة الى وجوه المخرجين وجدنا بينهم معارف قدماء من نوع بابست ولامبرخت ، ووجوهاً جديدة من نوع هلموت كوتنر الذي كان قد مارس مهنته ايام النازيين والذي يعود الى العمل ويخرج في سنة ١٩٤٦ : « في ذلك الحين »، وهو اول شهادة حية عن الزلزلة التي اصابت المانيا .

والآن بعد ان عادت المانيا الى الديموقراطية ، هل يعود الفنيون والفنانون الالمان من ممثلين ومخرجين وسيناريست ، من اميركا في يوم ما ؟ واذا عادوا فماذا يحل بهوليوود ؟ هل تعلن افلاسها ؟ ما هي التحف الجديدة التي يمكن لهوليوود انتاجها اذا غادرها اساتذتها وحذوا حذو بابست ؟ ومن اين « تستورد » رجالها اذا غادرها فريتز لانج ووليم وايلر وكيوكر وديتريل وكورتيس وبيللي ويلدر وروبرت سيودماك ؟ ولكننا نعتقد بان ملايين الدولارات لدى البارامونت والمترو جولدوين ماير والفوكس ، كفيلة بابعاد مثل هذا الشبح .

انجلترا

بقيت السينما الانجليزية نائمة نوماً عميقاً طويلا منذ سنة ١٩٠٥ حتى السينما الناطقة . فالانتاج ضعيف جداً في الكمية وفي الكيفية .

وقبيل اختراع السينما الناطقة فرضت الحكومة حواجز جمركية شديدة مع كوتا تصاعدية لحماية الانتاج الداخلي وتنشيطه، وحفظ اموال البلاد لاهلها ، مما اعطى أكله شيئاً فشيئاً فرأت الاسواق الانجليزية والامبراطورية من جديد ، اشرطة انجليزية . وقد كان لبعض المخرجين اثرهم في هذا البعث . ونذكر منهم جريرسون وكافالكانتي اللذين اتيا من فرنسا ، وفلاهيرتي من اميركا ، وكان في اعلى درجات مجده بعد اشرطته البديعة من نوع : « نانوك ، عن حياة عائلة من الاسكيمو ، صوّر في القطب الشمالي ، و « موانا » ١٩٢٦ عن حياة ساكني جزر البحار الجنوبية الحارة . وكذلك تحت تأثير نظريات آيزنشتاين وبودوفكين ودزيجا فرتوف ، فقد تألفت في انجلترا مدرسة للاشرطة القصيرة ما زالت تنمو وتصعد الى ان أوجدت مواد اولية لصناعة واسعة للسينما في انجلترا .

ثم يصعد هتلر الى الحكم فيلجأ الى انجلترا عـــدد كبير من الفنانين الالمان . ومن اوربا الوسطى يجذب الذهب عدداً مهماً من المخرجين والفنيين ، وتبدأ صناعة السينما مرحلة الانتاج ويؤكد اصحاب الاستديوهات والمسؤولون بان الانتاج الانجليزي سيفرق في يوم ما كل انتاج .

إلا ان مرحلتها قبل الحرب لم تكن خصبة وناجحة بالقدر المرجو ، اللهم الا فيما يتعلق بالاشرطـــة القصيرة للدعاية لبعض الشركات التجارية الكبرى وخاصة منها تلك التي تتعامل مـــع الامبراطورية . وكانت تظهر هناك بين الحين والحين ، أشرطة ذات عقدة قصصية ، الا ان نسبة النجاح فيها كانت ضعيفة . وأهم

من تابع هذا النوع من الانتاج الكسندر كوردا وافراد اسرته . وهو من أصل هنجاري وكان قد سبق له أن أخرج افلاماً في فرنسا وهوليوود قبل ان يقيم في انجلترا .

كانت انجلترا تحذو ايضاً حذو هوليوود فتدعو بعض مشاهير الفنانين العالميين لاخراج أشرطة فيها . وهكذا فقد أخرج رينه كلير : « شبح البيع » وفيه هجاء فارس رفيع لبعض العادات الاميركية ، واخرج كينغ فيدور صاحب « هالبلويا » شريطه : « القلعة » ، وظهر من اوروبا الوسطى : « سمفونية اللصوص » . وكانت توصي على اخراج أشرطة انجليزية في اميركا : « فرسان البنغال الثلاثة » لهنري هاتاواي الذي نال نجاحاً عالمياً كبيراً و« كافالكاد » في تعظيم الامبراطورية ، وهو شريط مليء بروح الفكاهة الانجليزية وبالبطولة .

ولنذكر اخيراً أن اكبر المخرجين الانجليز هيتشكوك قد هاجر الى الولايات المتحدة . وهو صاحب عبقرية وباع طويل في فن السينما . وتبعه انتوني آسكيث الذي نقل « بيجماليون » لبرنار شو الى الشاشة والذي كان له مع هيتشكوك تأثير كبير في الارتفاع العظيم للسينما الانجليزية اثناء الحرب العالمية الثانية وبعدهـا .

وقد خطت السينما الانجليزية في الواقع ، خطوات هائلة في السنوات الاخيرة وزاد انتاجها وتحسن محتواها الى درجة أصبحت معها اكبر منافس لهوليوود . ويعود ذلك الى حركة التنظيم الجبارة التي قام بها التاجر الملياردير أوتور رانك تعضده صناعات الحديد

والكهرباء . فقد جمع هذا الرجل زمام صناعة السينما في انجلترا بين يديه ، وشجع المخرجين واعطــاهم بعض الحرية لا كما يجري في الولايات المتحدة ، واستدعى المخرجين الاجانب ووزع العمل على الاستديوهات واقام عليها مدراء يـديرونها ويسهرون على نجاح الانتاج .

وهكذا فقـد أمكننا ان نرى اشرطة ممتازة في السنوات الاخيرة تأتينا من انجلترا وتحمل جميعاً اسم ارتور رانك من نوع : « هنري الخامس » و « هاملت » لأكبر عبقرية مسرحية وسينمائية في انجلــترا : لورنس أوليفيه ، وأشرطة نويل كووارد و « الامال الكبرى » و « أوليفر تويست » عن تشارلز ديكنز و « اللقاء الخاطف » عن أوسكار وايلد لدافيد لين و « جواز سفر الى بيملكو » لكورنيليوس و « القلوب الطيفة » لهامر ...

ويظهر لنا اخيراً بنتيجة هذا النشاط العجيب في الاستديوهات اللندنية ، كأن النبوءة في سيطرة الانتاج الانجليزي على الاسواق ، ولو سيطرة جزئية ، وانتقال بعض انتاج هوليوود الى انجلترا ، يمكن ان تتحقق او تكاد تتحقق . واذا كانت هوليوود هي الجانية على نفسها في توحيد الانتاج والضغط على الفنانين وصنع أشرطة السينما على طريقة صنع علب (الكورند بيف) مما انزل عدد زبائنها في اوربا وفي اميركا نفسها ، عشرات الملايين في العام الواحد ، فذلك كله من حظ انجلترا التي عرفت حكومتها بعد الحرب كيف تصدّ الاشرطة الاميركية عن اجتياح الأسواق الداخلية وتمنـع انتقال الاموال الانجليزية الى جيوب سيدات

هوليوود وسادتها .

واخيراً فهنالك رغم كل ما فعله ويفعله أوتور وانك بعض الضباب الاسود في الجو . ولكن اذا كان وانك نفسه قد كشف في الاشهر الاخيرة عن خسائر قد لحقت بمنظمته في السنة الماضية فهناك فكرة ممتازة تطل برأسها بين الحين والحين تقول بتأميم السينما الانجليزية وجعلها ملكاً للشعب .

الاتحاد السوفياتي

لم تعرف السينما السوفياتية الأزمات التي عرفتها صناعات السينما في البلاد الاوروبية الاخرى إثر اختراع السينما الناطقة ، اذ لم يكن اسهل على الحكومة من اغلاق الحدود امام الاشرطة الاجنبية الناطقة ومواصلة انتاج اشرطة صامتة ، الى ان يتوصل العلماء الروس الى تصميم آلة ناطقة ثم صنعها وتوزيعها على انحاء الاتحاد . وهذا ما فعلته كيما تستغني عن آلاف الآلات الاجنبية الغالية الثمن لتجهيز استوديوهات البلاد وقاعاتها . واذا كان الفيزيائيون والمهندسون لم يتأخروا في صنع الآلات اللازمة أكثر من بضعة اشهر ، مما سمح سريعاً بالابتداء في إنتاج اشرطة ناطقة ، فقد واصلت الاستديوهات انتاج اشرطة صامتة حتى سنة ١٩٣٧ لكي تسد حاجة القاعات التي لم تكن قد جهزت بعد بموجب مشروع السنوات الخمس !

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فقد كان اكبر مخرجين سوفياتيين : بودوفكين وأيزنشتاين ، بعيدين عن الاتحاد السوفياتي

عندما تم اختراع السينما الناطقة . فبودوفكين كان يعمل في اوربا الغربية . واما ايزنشتاين، وهو من اعظم العبقريات السينمائية العالمية ، فكان يعمل في هوليوود ، الا انه لم يخرج فيها ولا شريطاً واحداً . ثم عرف الناس بانه قد تعاقد مع احد الماليين لاخراج شريط عن تاريخ مدنية المكسيك: « Que viva Mexico » ولكنه اضطر الى التوقف عن العمل بعد ان صور شريطاً هائلاً بطول ستين كيلومتراً ! واراد العودة الى هوليوود ليقوم بنفسه بعملية المونتاج ، فيختار من المناظر التي صورها ما يجب ويحذف ما يجب وينظم ويركب ، الا انه فوجىء في يوم من الايام بمناقشة حادة مع منتج الشريط . فما كان منه الا ان حمل حقائبه وعاد خائباً الى موسكو ، حيث توقف عن العمل سنوات عديدة بسبب هذه الضربة القاسية التي اصابته في فنه وعبقريته . وقد اخرجت هوليوود فيما بعد من هذه التحفة العظيمة التي خلفها ايزنشتاين اشرطة تجارية ، تارة تحت اسم : « العيد الحزين » واخرى تحت اسم : « رعود فوق المكسيك » [1]

في هذه الاثناء ماذا كان يجري في الاتحاد السوفياتي ؟

كان زيجا فرتوف ، كعادته ، من اسبق الفنانين الى اخراج

---

(١) في اواخر سنة ١٩٤٧ رأينا في قاعة العرض في تجهيز مونتيي في باريس ، الشريط الاخير . وفي نيسان من السنة التالية رأينا الشريط الاول في احد نوادي السينما في لندن ، وخرجنا من ذلك بانه لو تم ايزنشتاين بنفسه عملية المونتاج لربحت السينما اعظم تحفة في تاريخها . ولكن هكذا اراد اوبتن سينكلر منتج الشريط .

شريط ناطق ناجح هو : « حماس » او « سمفونية الدوق » ١٩٣٠ مع موسيقى تصويرية بديعة تصاحب الصور وتمتزج بالحوادث ، فتصل الى درجات عالية من الابداع الفني بما حمل شارلي شابلن على أن يكتب الى المخرج بعد رؤيته الشريط في سنة ١٩٣١ : « انك لموسيقار » .

ثم يخرج الشاب نيكولا ايك : « طريق الحياة » ١٩٣١ ويصحبه ايضاً بموسيقى تصويرية ممتازة ، فيحرز نجاحاً عالمياً كبيراً اذ يصل به الى أعلى درجات الانسانية . يقص علينا نيكولا ايك في هذا الشريط قصة جماعة تجمع الاطفال المشردين ، ويصور كل ما في وجوه هؤلاء الاطفال من انسانية وبساطة . فها هم الاطفال مثلاً يرسلون رفيقهم (مصطفى) لشراء بعض المأكولات ، وها هم ينتظرونه بقلق جالسين في احدى عربات القطار الذي سوف يحملهم الى الدار التعاونية التي ستؤويهم . فهل تراه يعود ، هو الطفل المشرد المحروم الذي تعوّد السرقة ، ام انه يهرب بما يحمل من دراهم ؟ انتظار وقلق ثم ... ها هو يعود منتصراً ، حاملاً ما اوصي به وشيئاً آخر .. قطعة مقانق مسروقة ! .

ثم نرى شريطاً يكاد يصل الى درجة التحفة هو : « الشباب الفرحون » ، لالكسندروف مساعد ازنشتاين . وفي سنة ١٩٣٣ يخرج بودوفكين « الهارب » ، وفرتوف : « اغنيات لينين الثلاث » . وفي السنة التالية يخرج الاخوة فاسيليف : « تشاپايف » فيسطرون به نصراً كبيراً في تاريخ السينما السوفياتية ، ثم يظهر الجزء الاول من « مكسيم » ١٩٣٤ من اخراج كوزنتزوف

وتروبيوج ، عن حياة عامل في ثلاثة ادوار مهمة من تاريخ روسيا ١٩٠٥ ، ١٩١٤ ، ١٩١٧ ، وكيف يتطور نفسانياً وتستيقظ فيه فكرة الشعور الطبقي ووجوب الثورة .

وقد اوحت الثورة الروسية ايضاً بعدة تحف كبيرة اخرى لكثيرين من المخرجين . اهمها « لينين في اكتوبر » ، و « الليلة الاخيرة » ، لرايزمان . وأوحت فكرة الطفولة العزيزة على ابناء العرق السلافي بعدة اشرطة بديعة مليئة بالفتنة والسحر اللطيف « كطفولة جوركي » ، لدونسكوا .

ثم يتجه السوفياتيون الى اخراج اشرطة تاريخية تمجد ابطال روسيا الشعبيين . فينجحون في اغلب الاحيان في اعطائنا تحفاً لا توازيها اية تحف في هذا الباب من اي بلد اتت . ونخص بالذكر ايزنشتاين في « الكسندر نيفسكي » ١٩٣٨ . هذه التحفة العالمية التي تجمع بصورة عجيبة ما بين الصور والضجيج والموسيقى السمفونية (لبرو كوفييف) ، . ثم تخرج ايزنشتاين « ايفان الرهيب » ١٩٤٣ . واما شريطا بودوفكين : « سوفاروف » ، ثم « الأميرال ناكيموف » ١٩٤٦ ، فلم تكن جميع اقسامها على درجة واحدة من النجاح كما كان الأمر في اشرطته العامة البديعة . وهذا لا ينطبق على « شتشورز » الذي يقال بأن دوفجنكو قد فاق به جميع اشرطته العامة .

ولنذكر أن جهود السينما السوفياتية أثناء الحرب الاخيرة تتلخص في اخراج اشرطة للدعاية لتعظيم الشعب وتمجيده والحض على سحق النازية . واهم هذه الاشرطة هي : « معركة ستالينغراد » ،

« الرجال الروس » ، « قوس قزح » ، « الرفيقان » ، « برلين » لرازمان . وقد نالت جميعها نجاحاً كبيراً . واما بعد الحرب فتتجه نحو تمجيد رجال روسيا القدماء من علماء وكتاب وقادة سياسيين وحربيين ممن اتصل بالشعب وعادت عليه اعماله بالخير « كالاميرال ناكيموف » الذي سبق ذكره و « ميتشورين » العالم النباتي الخ . . .

ونشير اخيراً الى أن موسكو هي البلد الوحيد في العالم الذي يملك الآن صالة لعرض الاشرطة البارزة حسب الطريقة التي اخترعها العلماء السوفياتيون . وان الاتحاد السوفياتي قد استولى في المانيا الشرقية على شهادات تسجيل (الاجفاكولور) التي تعد احسن طريقة لتلوين الاشرطة السينمائية واضاف اليها بعض التحسينات . وشريط « زهرة من حجر » ١٩٤٦ لتوشكو ، هو اول الاشرطة الكبيرة التي صورت في الاتحاد السوفياتي بطريقة الاجفاكولور هذه . وقد علمنا بأن اكثر من ثمانين بالمائة من الاشرطة التي سينتجها الاتحاد السوفياتي هذه السنة سيكون بالالوان .

في البلاد الأوربية الأخرى

كانت بعض الاشرطة المهمة تظهر في الاسواق العالمية بين الحين والآخر آتية من بلاد كبيرة او صغيرة اخرى فتذكر الناس بأن صناعة السينما ليست وقفاً على بلاد دون بلاد او على امة دون امة . واذا كنا قد اتينا على قصة السينما في البلاد التي

تميزت بانتاج مهم في ناحيتي الكم والكيف، فهذا لا يمنع أن تكون السينما في كثير من البلاد الأوروبية الاخرى خاصة لم تتوقف عن الانتاج منذ عهد بعيد ، او انها ولدت حديثاً لكي توزع على اهل تلك البلاد وبلغتها الخاصة احلاما اخرى تتميز برائحة هي رائحة البلاد وبصبغة هي صبغة الوطن، بما يقربها من النفس ومن الذوق.

– فايطاليا التي كان لمدرستها اعظم الاثر في فن السينما قبيل الحرب العالمية الاولى ايام « كابيريا » و « كيوفاديس » والتي نامت بعـــد ذلك على أكاليلها ، عادت فاستيقظت على السينما الناطقة عندما تبنى موسوليني فكرة لينين في الاتحاد السوفياتي وفهم اخيراً اهمية السينما كأداة فعالة في تثقيف الجماهير حسب خطة مرسومة .

وتشكلت عندئذ جماعـــة من السينمائيين الشباب يقودهم أليسندرو بلازيتي وكاميريني وعادت الحركة نشيطة في استديوهات فيلاو وتورين . وبدأ الانتاج . إلا انه كان انتاجاً من نوع محلي ضعيف ، ضيق الافق ، قصير النفس فنياً مع لمعات موفقة بين الحين والآخر .

وقد وجب انتظار الحرب الثانية والمدرسة الواقعية الحديثة التي وجدت بها السينما الايطالية طريقها بعدها ، لكي تعود فترتفع الى المكانة التي تستحقها في الصف الاول بين السينما العالمية . وفي الواقع ، فقد كان للمصائب التي منيت بها ايطاليا بنتيجة الحرب ، تأثير كبير في نفوس فنانيها . فآثار التخريب وقصص المقاومة والسوق السوداء ومناظر عشرات الالوف من الاطفال المشردين

كالدواب السائمة ، في شوارع روما ونابولي ، جعلت المخرجين يتجهون وجهة الواقعية في التعبير عن فنهم . مما انتج تحفاً تفيض صدقاً وانسانية : « روما مدينة مفتوحة » و « بايزا » و « المانيا سنة صفر » لروسيلليني و « الشمس تطلع دوماً » لألدو فرجانو ، و « شوشيا او ماسح الاحذية » و « سارق الدراجة » ١٩٤٨ اللذين وصل بها فيتوريو دوسيكا مخرجها وسيزار زافاتيني كاتبها الى قمة النجاح الفني ، و « يوم في الحياة » و « فابيولا » ١٩٤٩ لبلازيتي و « المعيشة المادية » لزامبا و « الصيد المفجع » ١٩٤٧ لجسيزيب دو سانتيس و « اللص » و « بدون شفقة » ١٩٤٨ لألبرتو لاتوادا .

ولنذكر اخيراً جهود لوشيانو إمر الذي يخرج اشرطة قصيرة ممتازة ابتداء من لوحات اساتذة الماضي في فن الرسم كبوتشي وكارباتشيو وبوتيشيللي وخاصة جيوتو ، ويعمد هذا بخطوة محمودة في تعميم تحف الماضي ونشرها على الشعب .

ثم هناك السويد التي عرفت هي الاخرى ايام سعد في اواخر الحرب الاولى وبعدها قبل ان تبتلع هوليوود اهم فنانيها . فقد اخرجت بعض الاشرطة عن حياة الفلاحين يسيطر عليها الكلام والموسيقى وتطغى عليها الصنعة ، مما يبعدها عن النفس الطبيعي الذي كان يجذبنا في اشرطة سيوستروم وستيلار قبل ان يجتازا الاطلانطيك . ولكن السويد عادت تستيقظ بعد الحرب وتخرج بعض الاشرطة البديعة : « بعد الغسق يأتي الليل » الشاب روث ها جيرج الذي كتبه وصوره ومثله واخرجواثناءالحرب في احدى

غرف بيته ! و « حياة المدينة » عن الحياة اليومية لمدينة استوكهولم ، لسوكرودوروف و « طريق السماء » لآلف سأوبرج حيث يظهر الاله على شكل رجل عجوز لطيف هادىء النبرات والحركات ذي شعر ابيض وقبعة عالية وعلى الانف... نظارات !

وهناك النروج وفنلندا اللتان تواصلان الانتاج منذ عهد بعيد ولكن بعض اشرطتهما لم تتجاوز حدود البلاد . والدانيمارك التي اخرج اكبر فنانيها كارل درايير في فرنسا : « آلام جان دارك » ١٩٢٨ مع الممثلة الكبيرة فلاكونيتي ، و « شارب الدماء » ١٩٣١ ثم في الدانيمارك : « يوم غضب » ١٩٤٠ مقتبساً عن اسطورة دانيماركية قديمة . وهولندا التي اختص فنانها الكبير جوريس ايفنس في اخراج اشرطة قصيرة من نوع الشريط الصامت : « المطر » ١٩٢٧ ويمكن اعتباره كقصيدة او سمفونية من الصور حول المطر في مدينة امستردام ، ثم « جسر الفولاذ » ١٩٢٩ . ثم يصل بعد ذلك مع « زويدوزه » ١٩٣٣ الى درجة عالية من الابداع الفني . وهو شريط عن اعمال تجفيف السواحل الهولندية لكسب اراض من البحر وعلى حسابه ، يرينا مناظر حزينة وجمالاً مجهدين ، ويحرك عواطفنا بلهجته الغنائية الحادة التي ترتفع نغماً كلما اقترب الانسان خطوة نحو السيطرة على الطبيعة ولتغير النظام الذي فرضه الزمن .

ولنذكر اخيراً اننا يمكن ان نلحق السينما النمسوية بالسينما الالمانية قبل الحرب الاخيرة ، وكذلك تشيكوسلوفاكيا التي عادت بعدها الى انتاج رسوم متحركة ولعب متحركة واشرطة عادية ،

تحت اشراف الحكومـــة كما جرى في الديموقراطيات الشعبية الاخرى : رومانيا ، بولونيا (اعطت في سنة ١٩٤٨ : « المرحلة الاخيرة » لجاكوبسكا عن الحياة في معسكرات الاعتقال النازية) وهنغاريا (« في مكان ما من اوروبا » ١٩٤٨ لرادفاني) وهذه الاشرطة الاخيرة جميعاً مستوحاة من الحرب .

السينما في بقية انحاء العالم

لاشك في ان الجمهور العربي يجهل كل شيء عن صناعة السينما في بلاد العالم الاخرى ، وذلك لاسباب عديـــدة ، اهمها شبكات توزيع الاشرطة التي تسيطر عليها شركات هوليوود وبعض البلاد الاوروبية الكبيرة . والمشاهد العربي – في زمنـــا – يتمنى الاطلاع على منتوجات البلاد الاخرى ، الا ان سيطرة الاشرطة المذكورة – والاميركية منهـــا بخاصة – وضعف الصحافة السينمائية ، وندرة المنشورات الجدية او انعدامها في البلاد ، قد ادخلت في ذهنه انه يرى كل شيء ويعرف كل شيء وانه مطلع على صغائر فن السينما وكبائره جميعاً .

ففيما عدا بعض الاشرطة الهندية التي كانت تنعش ايام طفولتنا وتطرب لها مخيلتنا في صالات الدرجة الثالثـــة والرابعة ، فاننا لانعرف شيئاً اخر عن السينما في الشرق الاقصى مثلاً ، وكذلك الامر بالنسبة الى الاشرطـــة الارجنتينية والمكسيكية بالنسبة للسينما الاميركية خارج هوليوود .

في الهند صناعة واسعة للسينما وعدد كبير من الاستديوهات

خاصة في مدراس وبومباي وكالكوتا ، وهي الى جانب الاشرطة التي تخرجها الهند الشمالية ، هذه الاشرطة الشهيرة باعمال البطولة والعنف التي تتراوح من القاء البطل بنفسه من اعلى برج شاهق ، وأساً الى ظهر حصانه ، والهجوم على الحونة ، الى انتزاع الآذان وقطع اللسان ، تخرج اشرطة مليئة بالمناجـاة وعلو النفس والروح وحب الطبيعة ، كما تتجلى في تحف شعراء البنغال ، وعلى رأسهم رابندرانات طاغور .

وكذلك الصين ، فقد كان انتاجها كبيراً قبل الحرب مـع اليابان في سنة ۱۹۳٦ ، وان لم يكن ممتازاً . واما اليابان فقد كانت سيدة بلاد الشرق في الانتاج السينمائي بدون منازع . فقد ولدت صناعة السينما هناك منذ اوائل ايام اختراعها، وذلك بفضل الآلات التي كانت ترد من اميركا ومن فرنسا . وقد كانت دور السينما في هذه البلاد تستقبل قبل الحرب اكثر من ۲۲۰ مليون مشاهد في السنة ، وبعد ان كانت الاسواق مغرقـة بالاشرطة الاميركية ، توصلت الصناعة اليابانية الوطنية الى انتاج كبير يقدر بخمسمائة شريط في العام الواحد، وهذا عدد ضخم اذا عرفنا أن هوليوود لا تنتج في السنة اكثر من ۷۰۰-۷٥۰ شريطاً .

واذا وجهنا الآن الى اميركا وجدنا صناعة السينما فيها منتشرة خارج الولايات المتحدة في جميع بلادها الاخرى تقريباً . وهي اذا لم تكن قد وصلت الى درجة تستحق معها لقب الصناعة في كندا وفنزويلا وبلاد الشيلي الخ ... فانها تسير جهدها وتسير بخطوات هائلة في هذه الطريق في البرازيل حيث يقال إن حكومتها قـد

اخذت الامر على عاتقها وانها قد تعاقدت في سنة ١٩٤٩ مع المخرج القديم كافالكانتي الذي ساعد في تنظيم صناعة السينما في انجلترا على تنظيم صناعة سينمائية ضخمة في ريو دوجانيرو، كما انها تسير بخطوات واسعة في الارجنتين وخاصة في المكسيك لقربها من هوليوود .

فبعد طور مديد من القلقة وعدم الثبات ، بدأ هذان البلدان الاخيران بانتاج الاشرطة على مقياس واسع ، خاصة بعد الحرب. وهما الى جانب استعدادهما الخاص لمثل هذه الصناعة: المناخ والمال، فقد اخذا بدعوة الفنانين من البلاد الاخرى للاخراج والتمثيل فيهما ، ولهما فيما عدا ذلك في صموتيهما من اهل البلاد الى هوليوود نفر يحمل ثقافة سينمائية واسعة واستعداداً ممتازاً مما يبشر بمستقبل باهر .

وقد اكتشف العالم السينما المكسيكية ، عندما رأى : «ماريا كاندلاريا» ، بعد عرضه في مهرجان السينما بمدينة «كان» ، بفرنسا سنة ١٩٤٦ ، وهو ما يزال يستقبل باهتمام بين الحين والآخر بعض الاشرطة الجديدة التي تخرجها المكسيك : «كالزلزلة» ، و «اينا موراد» ... واذا كانت جميع هذه الاشرطة لا تصل الى درجة «ماريا كاندلاريا» ، فلأن المكسيك لا تملك اكثر من اميليو فرنانديز واحد (مخرج الشريط) وجابرييل فيجروا واحد (وهو مصور الشريط . ويعتبر أعظم مصور سينمائي في العالم) . الا انها اغنى من ذلك بالممثلين الاكفاء كيدرو آرمانداريز ودولوريس دلريو وماريا فيليكس التي يعدها المكسيكيون بحق ، اجمل ممثلة في العالم .

٧ _ العرب والسينما

●

قد يتساءل قارئي : العرب والسينما ؟ وماذا عساه ينسج حول هذا الموضوع ؟

لن انسج في الواقع شيئاً . كل ما اريد ، هو ان يرافقني القارئ الى اية دار للسينما تعرض شريطاً اجنبيا يمس العرب او البلاد العربية من قريب او بعيد ليرى بنفسه وليحكم بنفسه .

نعم؛ بشكل مخجل ذلك الذي تصوّرنا به الاشرطة الاجنبية، لا يمكن لاي عربي واع ان يرضى عنه في اي حال من الاحوال .

فنحن جميعاً ، على ما يظهر ، بدو رحل لانعرف من الحياة الا الخيمة والجمل او الحصان . وجوه رجالنا سمراء الى درجة السواد وعيونهم تعكس الشراسة والخيانة وحب الدم ؛ ورؤوسهم مستطيلة تعلوها الكوفية ، او الكوفية والعقال، او العمامة البيضاء؛ واجسامهم مديدة مغطاة بثوب ابيض قذر يتدلى حتى القدمين ، وهم مسلحون غالباً ببندقية من طراز بنادق الحرب العظمى ! !

واما نساؤنا فالشام الذي يحيط برؤوسهن يغطي اكثر الوجه بصورة لا يظهر معها سوى العينين؛ وهما سوداوان كبيرتان معبرتان تبرقان بأحاسيس هي مزيج من الاستسلام والشهوة

الجنسية الحارة ! وأجسامهن الحارة محاطة بعشرين متراً من القماش الابيض تخفي كل نقطة منها . وهن في مشيتهن يتعثرن بأطراف هذه الثياب الثقيلة !!

واما في الحياة ، فما كنا هي خيام في الصحراء او قرى ابتدائية منتثرة قرب الواحات ،وليس لنا من عمل – وهل يعمل ابناء الصحراء ؟! – الا الحرب والطعان . فكانا ، على ما يظهر ، ثوار محاربون ، محاربون العدو الذي يهاجم اراضينا ، بدون اي وعي او شعور ، محاربون العدو لانه اجنبي عن الارض لا نفهم لغته . ولا نعرف دينه ولم نر ولم نسمع قط بمثل لباسه الضيق ! كالحيوان يذود عن مسكنه ضد اي حيوان غريب آخر . فاذا ابصرنا بالعدو اختبأنا وارتعدت فرائصنا جبناً ولم نهاجم الا اذا رأينا ذلك ممكناً ... ومن الخلف . ورغم هذا كله فنحن دوماً المنتصرون ، المغلوبون ، المخدعون !

تلك هي صورة العربي المعاصر في اذهـــان الغربيين . انهم لم يرونا في السينما الا عـــلى هذا الشكل . فالاشرطة العربية لا تعرض في بلاد الغرب – ولم يسمع أهله ولم يقرأوا عنا الا مثل هذه القصص ، قصص الحرب والبداوة والتأخر .

ولا اتكلم هنا عن الاشرطة التي تستعمل البـــلاد العربية (وخصوصـــة الجزائر ، ومنها مدينة الجزائر وجنوب البلاد ، ومراكش ومنها الدار البيضـــاء) كاطار غريب "مسل" للعيون والاذواق المتمدينة ، تجري فيه حوادث ، ابطالها من الغربيين ولا يظهر فيها العرب الا كـ « ديكور » ، كزخرفة او كمنظر

خلفي جذاب ، ولا عن تلك التي كثرت حتى ملتهــا الاذواق والعيون والتي تتكلم في ماضي العرب ، العباسي منه بخاصة ، من نوع « الف ليلة وليلة » و « لص بغداد » و « علي بابا والأربعون لصاً » الخ ... هــذه الاشرطة التي تعتبــر العرب كجزء من الماضي فقط !.. وأي ماض ؟ ! .. لا ماضي الفتوحات ، عندما كانت الروح العربية والعبقرية العربية في ذروة تفتحها ، خالقة ، مبدعة ، بل ماضي التفسخ والانحطاط والانحلال !

ليتأكد العرب بان مبعوثيهم مــن الطلاب الى بلاد الغرب ، قد فعلوا كثيراً – بصورة ارادية او غير ارادية – في تغيير نظرة كثيرين من الغربيين الى الامة العربيــة – ولكن هيهات ! فبلاد الغرب واسعة والطلاب لايقصدون الا عــدداً محدوداً جداً من المدن في عدد محدود من البلاد الغربية .

وكأمثلة على الجهــل الفاضح لدى الشبيبة الفرنسية مثلاً (وفرنسا هي اول بلد غربي له علاقة وثيقة،واكثر من وثيقة ! ، بجزء واسع من البلاد العربية ، واول بلد غربي يقصده الطلاب العرب ، فما هو قولنا في البلاد الاخرى ؟) بكل ما له علاقة بالنهضة الحديثة للعرب ، وعلى الصورة البشعة المطبوعة في اذهانهم عن بلاد العرب جميعاً ، اذكر هنا بعض الحوادث التي جرت معي شخصياً في باريس او مع بعض زملائي الذين اثق بصدق رواياتهم .

فقد تعجب بعض زملائي من الطلاب الفرنسيين – في المدة الاولى من وصولي الى باريس – ان يكون الثوب الذي البسه متقناً (بعض الشيء !) . ألسنا نلبس الجلباب الابيض في بــلادنا في

القيام والقعود وفي البيت وخارج البيت، وفي الصيف والشتاء ؟ !
الم افضّل ما لدي من اثواب على الطريقة الافرنجية عند بعض الخياطين من الاجانب في بلادي، قبل سفري الى فرنسا مباشرة ؟
وتعجب آخرون عندما رأوا صحفاً عربية . هل يعرف العرب ايضاً الصحف والصحافة ؟ وهل بينهم عدد وافر ممن يتقنون القراءة والكتابة ، لكي يطالعوا الصحف ؟ ! وهل يعرفون المطبعة؟ ؟ عجيب متى وصلت المطبعة الى اولئك القوم ! ؟ المطبعة عنوان الثقافة ! وزاد عجبهم عندما رأوا كتباً مطبوعة بالعربية ومجلة عربية بالالوان وصور نساء في ثياب غربية ، ورجالاً يدخنون الغليون والسيجار ورسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة . « الآلة الكاتبة ؟ غريب ! حتى الآلة الكاتبة قد وصلت الى ايديهم ! » ولطالما سئلنا عن نوع كتابتنا ولغتنا ، وهل هي مؤلفة من ابجدية وأحرف ام هي اشارات ومصطلحات كاشارات الاختزال ! ام رسوم كرسوم الصينيين ! وكم هو عدد أحرفنا ؟ وكيف بنا الله نكتب من اليمين الى اليسار لا من اليسار الى اليمين . أليس في هذا صعوبة ؟ ! حتى البطاطا سألونا ان كنا نعرفها والفواكه : تفاح ، اجاص ، كرز الخ . . .
هذه أمثلة من اشياء كثيرة صغيرة يجهلها الغربيون عنا وعن حياتنا ، فكيف بنا لو تعمقنا قليلاً في اشياء اخرى كالأدب والفن والعلم ؟ . . . انهم على كل حال لا يعرفون سوى « ألف ليلة وليلة » ويعتقدون باننا لا نملك غيرها كتاباً سوى القرآن ! واما ان يكون لنا تاريخ ادبي حافل ، وتاريخ فني ، وتاريخ علمي فذلك

هو سابع المستحيلات .

من هو المسؤول الاول عن هذه الحال ؟ انه ولا شك ماضي العرب المظلم قبل الحرب العظمى ، انهـا قصص السفر والحرب والاحتلال التي عاد بها الجنود الغربيون الذين توافدوا الى البلاد العربية مدة قرن كامل منذ اخضاع الجزائر حتى احتلال سوريا . انها كتابات الكتاب الذين تستوعي المظاهر الغربية خاصة انتباههم وتوحي اليهم بقصص « رومانتيكية » ، ملونة في اغلب الاحيان ، ان لم نقل في كل الاحيان ، بالافتراء والمبالغة ، من نوع كتابات جيرار دو نرفال G. de Nerval بعد سفرته الطويـلـة في مصر وسوريا وتركيا منذ قرن ، وغيرها قبلها وبعدها حتى يومنا هذا ، رغم انتشار فكرة الصدق والحقيقة العلمية وما شابه ذلك ... انها اخيراً السينما .

لقد أساءت السينما الى الامة العربية أيا اساءة ، اذ لم تُظهرها خاصة ، الا في اكثر مناظرها تأخراً وفي اقذر ثيابها حلة . الاجنبي يفتش عن الغريب الذي يدهش الزبائن في قاعات باريس ولندن وروما وبولين ونيويورك . . . الزبائن ، وجلهم من الطبقتين المتوسطة والعامة في هذه البلاد بحاجة الى مثل هذه المظاهر الزرية التي يعرف مصورو الاشرطة الاخبارية والمخرجـون — وحتى السيّاح ! — اختيار مواضعها في بلادنا ... انهم بحاجة لمثل هذا يرفهون به عن أنفسهم : فهنالك امم شقية في هذا العالم اكثر بما هم اشقياء في حياتهم الميكانيكية بين سواد المعامل وقرقعة المكاتب ، وهناك جائعون لا يشبعون وعراة لا يجدون مـا يستترون به

تحرقهم الشمس ولا تجود عليهم السماء حتى بماء الشرب .... انهم يتشفون بأساتنا عن مآسيهم ويتواسون بأمراضنا الاجتماعية عن واقعهم .

لقد أساءت الينا السينما منذ ولدت . منذ بدأ الاخوان لوميير في اواخر القرن الماضي بارسال مصوريهم الى جميع انحاء العـالم ليصوروا فيها بعض المظاهر الغريبة في حياة الامم الاخرى تتسلى بها جماهير السينما في اوربا واميركا . لقد ارادت السينما ان تكون اداة تعارف وتقارب بين الأمم ولكن . . . بئس الطريقة التي استعملت لهذا التعارف ! انها حقاً طريقة غريبة مجرمة تذكرنا بان السينما سلاح ذو حـــدين . فاذا كانت اداة صالحة في بعض الاحوال ، لخدمة الانسان فهي في كثير من الاحوال الاخرى قد تكون اداة فظيعة في خدمة شيطان الشر ، خاصة اذا استعملتها أيد جاهلة او قاصدة الشر غير مأمونة . نعم لقد أساءت الينـــا السينما في هذا الدور دون ان تتعمد الاساءة .

فالى الجزائر ذهب مصورو لوميير ، والى الريف المصري ، واختاروا ابشع ما كانت تراه العين المتمدنة من مناظر : فاقة ، تأخر ، حياة بدائية ، وعادوا منها بأقذر الوثائق عن الحياة في تلك المناطق ، ثم تبعهم آخرون وآخرون فرنسيون وطليان واميركيون وغيرهم الى مراكش وتونس وطرابلس يصوروت فيها اشرطة قصيرة اخبارية . وبعد الحرب العظمى توالى بسرعة انتاج اشرطة قصيرة وطويلة تدور جميعها في شمال افريقيا تقريباً . حول قصص الاستيلاء على تلك المناطق واخضاع أوكار الثوار

وخلاياهم في الصحراء وفي الجبال الواحد تلو الآخر .

وبين اكبر الاشرطة التي يمكن ان نقول إنها أساءت الى سمعة العرب اكثر من غيرها يمكن ان نعد : « الباندورا » الفرنسي دو فيفييه مع جان جابان و « الدورية الضائعة » ١٩٣٤ بسبب مكانة مخرجه جون فورد ، وقد نال نجاحاً كبيراً وما يزال يعرض الى اليوم في نوادي السينما . وهو يعرض قصة « دورية » من الخيالة الانجليز في صحراء العراق اثناء الحرب العظمى ضلت الطريق وتاهت في الصحراء وما زال بها « العرب » وهم من بدو الصحراء يأتونها خفية فيسرقون خيلها ويقضون على من يتمكنون من افرادها الى ان تقاوم جميعاً ما عدا واحداً استطاعت دورية اخرى وصلت في الوقت المناسب ، ان تنقذه من موت اكيد .

هكذا اذن يتوالى اخراج مثل هذه الاشرطة قبل الحرب الاخيرة في فرنسا واميركا خاصة ثم تنبعث انبعاثاً قوياً بعد هذه الحرب فيخرج منها الى الاسواق عدد كبير . ولا عجب فرؤوس الاموال التي تغذي السينما في فرنسا واميركا هي في الاغلب يهودية! وحتى في سنة ١٩٤٩ رأينا شريطاً آخر من هذه السلسلة السوداء يخرج الى الاسواق فينال نجاحاً كبيراً هو « مانون » لكلوزو الفرنسي . وقد وصلت الوقاحة المكشوفة هنا الى درجة ادخل معها اصحاب الشريط قصة قافلة يهودية مهاجرة الى فلسطين —يهود بالعربي الفصيح هذه المرة — في نزاع مع العرب . اليهود شعب من المنكودين المتمدنين الطلقاء الظرفاء ، و « العرب » كالعادة بجهالتهم وصيحاتهم الحيوانية ومنظرهم الزري الشرس

كأنهم أشباح خارجة من مغاور ما قبل التاريخ .

الداء والدواء

كيف يريد ساستنا أن تربح الامم الغربية الى جانبنا ، فتصادقنا وتعاملنا بالمثل اذا كان هذا هو كل ما تعرفه الامم عنا ؟ كيف نريد أن ينتصر لنا اصحاب الضمير في فرنسا وانكلترا واميركا لدى عرض قضايانا ، اذا كان رأي شعوبهم ورأيهم هم فينا كرأينا نحن في زنوج اواسط افريقيا ؟

لقد اضحى عالمنا اليوم صغيراً ، حسب التعبير الشائع ، واضحت كل امة تفعل المستحيل وتقوم بكل اساليب الدعاية لكي تعرّف الامم الاخرى بنفسها . فبالنشرات المطبوعة وبالكتب وبالموسيقى الوطنية وبالمعارض الفنية وبترجمة مؤلفات ابنائها الى اللغات الاخرى واخيراً وخاصة بالاذاعة وبالسينما ، تقدّم مظاهر من حياتها الداخلية ، من فنها ، من ادبها ، من مناظر بلادها ، من كل ما هو معبر عن روحها وعبقريتها الخاصة . يجب ان نتحرك لكي نثبت أننا احياء ، وان نصيح لكي نعلن باننا موجودون !

الاذاعة والسينما ذانك هما لغتا العصر في عالمنا الصغير . انهما اقرب الطرق التي يمكن استعمالها واسرعها ، تفعل فعل العجائب في التأثير القوي على الرأي العام الدولي . تأثير قوي ، لانه تأثير مباشر حالي ، يوجه بصورة مباشرة الى جموع من الناس ولكل فرد على حدة من هذه المجموعة . فليس على الانسان إلا ان يفتح اذنه او عينه بدون القيام بأي جهد شخصي — سوى جهد الانتباه وهو اقل

الجهود – لكي يسمع او يرى واخيراً ليتأثر بما يرى او يسمع .

ولنقصر حديثنا هنا على السينما ما دامت السينما مدار بحثنا ، ولنترك الراديو على حدة .

لقد استفاد اعداؤنا في كل مناسبة وبكل الطرق من السينما، في الحط من قيمتنا – ان لم اقل في تحقيرنا – في نظر الغربيين ، حتى جعلوا من العربي مثلاً للابيض المتأخر يحتاج الى التوجيه والنصح والارشاد – وهي الكلمات التي تتنكر تحتها كلمة استعمار – وحتى اصبح اصدقاؤنا انفسهم في اميركا الجنوبية مثلاً ، ينظرون الينا بعين ملؤها الشك وعدم الثقة في كل مرة تعرض فيها مشاكلنا على بساط البحث الدولي .

لقد قرأت في احدى الصحف أن الجامعة العربية – او احدى الحكومات العربية – قد احتجت على اخراج شريط من نوع « ماتون » هو شنيعة فاضحة العرب . ولكن هذا لم يؤثر على الشركة التي انتجت الشريط ولا على نجاحه المالي ، اللهم . الا فيما يخص استغلاله في البلاد العربية حيث أظن أنه قد منع . وهذا لا اهمية له فقد اخرج الشريط لا لابناء البلاد العربية، ولكن للغربيين ، في هذه الظروف التي يحتاج فيها اليهود الى كل عون وعطف ومساعدة . واما الشنيعة فبقيت عالقة !

لن اذهب الى درجة ذلك اليهودي الذي اخذ يصيح ويشتم في صحيفة يهودية صغيرة تصدر في باريس ، عندما ظهر الشريط الانجليزي « اوليفر تويست » على الشاشات الباريسية منذ عامين

- وفيه رسم قوي وتصوير فظيع لنهم اليهود واستغلالهم، في صورة العجوز اليهودي الذي عرفناه في قصة تشارلز ديكنز - مطالباً بمنع انتاج مثل هذه الاشرطة والاستغناء عن مثل هذه المواضيع التي تجرح شعور امة بكاملها. لن اذهب الى تلك الدرجة لاني اعرف أن هذا لن يفيد قضية العرب ولا مقدار ذرة ، واعرف أننا لا يمكن ان نمنع احداً من ابداء رأيه ، ما دام يدعي من ورائه غرضاً فنياً بحتاً ، وما دام هذا الرأي يعبر عن قسم من واقعنا ، وانه اذا كانت هناك شتيمة واجرام بحقنا فذلك لان الفكر الانساني معتاد التعميم ورؤية العام ابتداء من الخاص . فالاجنبي عندما يرى شريطاً يمثل « بعض » العرب بهذا الشكل الزري المخجل فانه يعمم ذلك على « كل » العرب .

ولن أذهب مذهب جميع مفكري البلاد العربية - وحتى غير المفكرين - عندما يصيحون مطالبين بالاصلاح الاجتماعي قبل كل شيء لمعالجة الداء من اساسه . فقد بحت أصواتهم في وادي الاصداء قبل ان يحصلوا على اقل من القليل ، وانا بحاجة الى صوتي أستعمله في نواح اخرى ...

ما اريده ، هو ان تلتفت الحكومات العربية الى اهمية السينما في ايصال صوت العرب الى الخارج . فصاحب اعلى صوت هو الرابح دوماً في ميدان العراك الدولي . وقضية فلسطين هي اكبر برهان على ذلك . يجب أن نحارب القوم بسلاحهم ، والسينما التي استعملت في تصويرنا ضعافاً ، مرضى اجتماعياً ونفسياً ، هي التي يمكن لنا استعمالها ، هي لغة القرن العشرين ، في الدفاع عن انفسنا والتعريف

بنواح اخرى من مظاهر حياتنا وعبقريتنا كأمة تستحق الحياة والحرية .

- سياسة سينمائية

كلما رأيت شريطاً يعالج المشاكل الاجتماعية واليومية، ازددت ايماناً بان هذا هو الانتاج الذي يجب علينا استيحاؤه وتتبع خطواته والتلمذ على اساتذته ، واكثرهم من السوفياتيين ، كما تتلمذ عليهم من قبلنا نفر من المع ابناء ايطاليا وفرنسا وانجلترا .

هنا نرى الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة المضحكة المبكية الفازة ، المستوحاة إما من واقع الامة الحاضر او مما تتطلع اليه او حتى من الماضي في كل ما له علاقة بتمجيد عبقرية الامة ورفع اسمها ، تظهر جميعاً على الشاشة في مواضيع كثيرة التنوع (من معالجة انخفاض الاجور وحق الاضراب وانزال ساعات العمل وحق جميع المواطنين في التأمين الاجتماعي ، الى تمجيد وجـــان الماضي والحاضر الذين احسنوا ويحسنون الى الامة والانسانية) ولكنها في تنوعها موجهة ، موجهة الى غرض ، الى غاية واحدة هي تنبيه الشعب وتعجيل وصوله الى الوعي التام الذي لن تصلح بدونه اي حال .

قد لا نوافق بعض اصحاب هذه الاشرطة عندما يدخلون باب السياسة والافكار البعيدة والغايات المستترة والظاهرة ، فلكل رأيه في الحياة . ولكننا نعترف بان طريقهم هي الطريق الوحيدة التي يجب ان تستوحيها السينما العربية ، ولا اقول ان نقلدهم وعيوننا مغمضة ، الطريق الوحيدة التي ستصل حتماً بالامة العربية – الى النهوض واليقظة باسرع ممـا يقدر اصحاب النظر المطلعون

مخلصون ، لا أنصاف الجهلة ولا المأجورون .

وقدلا توافق الحكومات ذات السلطة الفردية على كثير من انواع المعاملة التي تعامل بها شعبها والتي قد نعدها ضغطاً على حرية الفرد والرأي العام ، ولكننا نقر بأن نوع الحماية التي تتمتع بها الاسواق السينمائية في تلك البلاد ، هو النوع الذي يجب ان تسير عليه الدول العربية في حماية جماهير بلادنا من اخطار السينما . فالحكومات هناك لا تسمح لجميع الاشرطة الاجنبية بدخول البلاد ، بل تسمح بذلك فقط لتلك التي تختارها من بينها لجنة خاصة تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية او ما شابهها ومؤلفة من اعضاء كلّ منهم حجة في المسائل الاجتماعية ،يعرف حق المعرفة ما يمكن ان يراه الجمهور وما يجب ان لا يراه .

لنأخذ عن السينما تلك البلاد اذن فكرتين : هما فكرة « الحماية » وفكرة « التوجيه » في مبدئها ، ولنطبقها في بلادنا الفتية ، علنا نخلص جمهورنا من هذه الفوضى التي تتنازع ذوقه وافكاره ، والتي لا يمكن ان نعد اثرها حميداً بأي حال من الاحوال.

وما دامت السينما هي النوع الوحيد تقريباً من وسائل الترفيه التي يعرفها الجمهور العربي ويحبها ،فلنبدأ بالسينما نصلحها ونحسن استخدامها بحكمة وتعقل في رفع مستوى الثقافة وفي تعجيل وعي امتنا .

عيوب اساسية في السينما المصرية

لقد ظهر أن اكثرية الجمهور العربي تفضل الاشرطة العربية ،

من العراق حتى مراكش، وهذا امر يجب ان نهلل له ونفرح به .
ولكن علينا ان نفعل كل ما بوسعنا للمحافظة على هذا الجمهور سليماً معافى جسماً ونفساً ، وان نخلصه من هذه الموضوعات التي تبدو عزيزة على اكثر السينمائيين العرب وخاصة في مصر ، والتي لاتنفك آذاننا بالموسيقى الخفيفة والاغاني التي تحبذ « المخمخة » والانحلال، ولاتمتع انظارنا الابمناظر الزنود والنهود والسيقان والظهور العارية ، والا بمظاهر العظمة والبذخ والاسموكينج وحفلات الشاي وغير الشاي . فهذه كلها موضوعات سامة خطرة بالنسبة الينا نفهم تماماً ان يراها بعض الجمهور في باريس او نيويورك او غيرها (فقد يحق للجمهور هناك ان يتمتع بمثل هذه الاشياء) لا ان يراهـا جمهورنا نحن .

انا اعرف أن موزعي الاشرطة واصحاب الصالات ، وهم الذين يستأجرون الاشرطة من المنتجين او يشترون حقوق عرضها في بلدما او مجموعة من البلاد ، يعتقدون بأن « جمهورهم » ، واكثره من الطبقتين المتوسطة والفقيرة ، يفضل مناظر السيقان والاسموكينج هذه ، لانه « يهرب » بها من واقعــه المؤلم ويتخلص – لمــدة ساعتين – من ضغط الحياة وسوء الأحوال المعاشية اليومية . أعرف هذا ، ولكنني اعرف ايضاً أنه لم يحاول بعد في مصر ، التي انفردت تقريباً بالانتاج حتى الآن بين البلاد العربية ، اي مخرج يستحق لقب فنان ، ان يقترب من المسائل الاجتماعية والفكرية ، الصحيحة التي يفرضها المجتمع المصري . وقد جرت هنالك محاولات ولكنها لم تكن اكثر من

محاولات فقط ، قام بها بعض المخرجين ، كانوا اما خالين من كل نظر فني ، او لم يكونوا قد توصلوا بعد الى السيطرة على انفسهم والقبض على زمام مهنتهم ، فذهبت محاولاتهم عندئذ عبثاً ، وقطعوا الطريق على من اتى بعدهم اذ سقطت اشرطتهم هذه تجارياً ، وفهم المنتجون من ذلك أن هذه المواضيع غير تجارية .

ان من الهين ان تنجح مالياً، في اخراج شريط يستغل الغرائز المنحطة لدى المشاهد العادي، كعرض مشاهد جنسية او استغلال حب الانسان للمديح والتعظيم ، او مسايرة حبه الطبيعي للكسل الذهني وعدم التفكير الخ .. ولكن ليس في مقدورنا دوماً ان ننجح في اظهار فكرة او عرض مسألة فنية او اجتماعية .. بصورة موحية يرضى عنها الجمهور والفن معاً . فالمخرج هنا بحاجة الى نسبة من العبقرية الخاصة والنظرة الشعرية الفنية الى الاشياء اعلى بكثير من تلك التي يتطلبها مخرج الاشرطة التي تُدعى عادة تجارية .

الفن هو تصوير شعري للحياة. ولا يكون فناناً من لاينظر الى الاشياء نظرة شعرية خاصة .

ارجو ان لايفهم من هذا أنني انادي باخراج اشرطة ذات صبغة ادبية بحتة او اشرطة غير تجارية محشوة بالدروس والعظات جافة كدروس كيمياء نظري بدون مخبر . فهذا غير ممكن اصلاً ، الا في حالتين :

١ ــ حالة الاشرطة العلمية والتدريسية البحتة .

٢ ــ وحالة البلاد المغلقة كل الاغلاق على نفسها ، كالاتحاد السوفياتي ، حيث تقدّم الحكومة ما تريد الى الشعب وتحشوذهنه

٢

بما تريد من افكار، بما يحمل عدداً - صغيراً نسبياً - من الاشرطة التي تتجهــا بابسة قاحلة الا من افكار الدعوة الى « الحزب » وتمجيد رجاله ورواجه .

وانا اعتقد بان كل شريط فيه محتوى انساني شعري ، يمكن ان يسر الجمهور ويصبح هو نفسه تجارياً ، تجارياً بمعنى آخر طبعاً يختلف عن المعنى الذي يُعطى للاشرطة الاخرى والذي يتضمن ناحية استغلالية بحتة .

*

من اكبر ما نعيبه عــلى السينما المصرية انهـــا قد ابتعدت كثيراً عن العرب في جميع اصقاعهم وانها تعالج بالدرجة الاولى ، المسائل الاجتماعية التي تفرضها شروط الحياة في باريس او لندن او نيويورك ، لا تلك التي تفرضهـــا القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد ... ويفخرون ، ويقولون لك : « الفيلم الاجتماعي الكبير ! » او « ... يعالج مشكلة الطلاق ! » ... هذا غير صحيح ! موارية ! ان اكثر هذه الاشرطة تشويه ومسخ للمشاكل الاجتماعية محولة الى الشاشة ، وهي إلهاء لا اكثر ولا اقل عن المشاكل الاجتماعية الحقيقية التي يجب ان تُحمل الى الشاشة . ان كلمة « الفيلم الاجتماعي » نفسها التي يستعملها موظفو الدعاية في الاستديوهات لكل شريط ، وتراها على كل الاعلانات تقريباً ، ذات معنى بعيد . فهي شهادة واضحة عـــلى مقدار قوة الشعور الشعبي بالحاجة الى اصلاحات اجتماعية واسعة وبالحاجة لرؤيتهـــا تعالج على الشاشة او غير الشاشة ، وتعرض على المراجع العليا

والرأي العام . وكتّاب السيناريو وموظفو الدعاية الذين يملكون دوماً قوة حدس بديعة ، يمكنون في كتاباتهم مايطلبه الشعب وما يتطلع اليه . والعبرة ، عندما تطرق الشاشة المواضيع الاجتماعية ، هي في ان تختار منها تلك التي تنبه الشعب الى واقعه ، قبل تلك التي لا تتعبه من قريب أو من بعيد !

ان تسعين بالمائة من الاشرطة المصرية التي رأيناها حتى اليوم تجري في محيط اريستوقراطي ، او تبدأ في محيط الشعب ، لتنتهي بالدخول الى ذلك المحيط ، او انها « تكية » عليه بين الحين والآخر لادخال « نمرة » راقصة هنا ، او حفلة شاي سخية هناك .

لقد وجدت السينما المصرية بدخولها هذا المحيط ، طريقة هينة للربح وجمع المال ، مقلدة بذلك كثيراً من الصحف التي تخصصت في تصوير حياته والتي يمكن ان ندعو محتوياتها « بحوادث الطبقة الراقية » لا اكثر ولا اقل . والمؤسف هو ان هذا المحيط لا يمثل واحداً بالمائة من مجموع الامة المصرية ، واقل ما يقال فيه أنه بعيد عن المحيط المصري بثقافته وشروط حياتـه ، وهو آخر الطبقات التي تتطلب مشاكلها معالجة تعرض على الرأي العام !

ان حوادث الطبقات الراقية في العالم اجمع متشابهة ، والطبقة الراقية المصرية تؤلف جزءاً من مثيلاتها في بلاد الغرب ، لا جزءاً من الأمة المصرية . لهذا بعدت السينما المصرية عن الصدق عندما ابتعدت عن حياة الشعب المصري والعربي بصورة عامة .

ان اكبر دليل على قصر الطريق التي ولجتها الشركات المنتجة وعلى خطأ المبادىء التي اقامت عليها السينما المصرية هي :

اولاً : ازمة المواضيع الحادة التي ما تزال اصداؤها تخرج من من محيط السينما وتتردد في الصحف والمجلات بين الحين والآخر .

ثانياً : هـــذه البلبلة التي ولدتها السينما في اذواق الشبية وافكارها ، وهذه الامراض النفسية الشائعة والتي كانت السينما في اعتقادنا من اهم اسبابها (بين الاسباب الرئيسية الاخرى ، هناك الصحف الاسبوعية والاعلانات واذاعات الراديو بشكل عام) : كالادعاء وحب المظاهر والكسل الذهني وارتيـــاد المقاهي و « الدون جوانية » لدى الجنسين . اذ ان السينما الى جانب عملها الاكيد في الترفيـــه عن الطاقة الجنسية المكبوتة لدى الشبية – والعربية منها بخاصة – توقظ هـــذه الطاقة من ناحية اخرى وتذكر بها وتغذيها وتنميها .

وهذه كلها في الواقع امور متوقعة كان على مديري هـــذه الشركات وخاصة على القائمين على تربية الشبية وتوجيهها ان ينظروا بحيثها ويعملوا على دراسة اسبابها ونتائجها. وانما لنتوقع من اليوم نفس المصير المؤسف لصناعات السينما في البلاد العربية الاخرى ، اذا هي اكملت الطريق التي بدأتها والتي لا تزيد عن كونها نشبها تحزيباً باخذها الكبيرة ، فيتوسع مدى الخطر ومجاله وتزداد المشكلة تعقداً والأمراض الاجتماعية تأصلاً .

*

هنالك فواجع وبهازل صغيرة خلف الحارت والنـــيران ، هنالك قصص نائمة تحت الارض اليابسة العطشى ، هنالك مشاكل غافية بين جدران المعامل ، هنالك الماضي وابطاله : علي ، فاجعة

الحسين ، بطولة خالد ، عبقرية طارق ، الاندلس ، محمد علي ، ابراهيم ... ثم ان هناك الطبيعة القاسية والاهرام الغاضبة ، والنيل المجهول ، والعاصي والفرات ودجلة وجبال لبنان وصحراء العرب ... فيها جميعاً مجالات واسعة ، وقصص طريفة ، وحوادث وعقد يمكن ان تتصرف اليها جهود كتاب السيناريو .

ان البلاد العربية في رأيي بحاجة الى من يغنيها ... والامة العربية بحاجة الى من يفهمها . اننا لا نعرف بلادنا ولا نعرف انفسنا ، وما نزال نفتش عن الفيلسوف ، عن الفنان ، عن الرسام ، عن الكاتب ، عن الشاعر ، واخيراً عن السينمائي (الذي يجب ان يحمل شيئاً من كل هذا ، فيكون : فيلسوفاً فناناً رساماً كاتباً شاعراً واخيراً وخاصة ذا رأس سينمائي) الذي يفتح عيوننا على مواطن الجمال في ارضنا وفي حياتنا .

يجب ان تكون السينما ، هي الاداة الاولى في تثقيف الشعب ، فتدخل بمساعدة الحكومات ، اصغر قرية وأحقر حي كيما يرى الفلاح والعامل اشياء اخرى ومناظر اخرى غير تلك التي يراها في كل يوم والتي اعتاد معها السكوت والسكون والجمود ... اي الموت . يجب ان « نزعج » اطمئنان هذا وذاك ، ان نفتح عيونهما على مستوى المعيشة السخيف الذي يتمرغان في حثالته ، ان نعلمهما أن الفقر عار والمرض فضيحة والجهل شتيمة ، وهي جميعاً اشياء غير منزلة ، وانهما قادران على القضاء عليها .

الشاشة الفضية يجب ان تكون للعامل والفلاح نافذة مفتوحة يطلان منها على العالم ويستنشقان بواسطتها ريحاً جديدة مليئة

بحياة جديدة وقوى جديدة . يجب ان نعلمها أن يطلبا اشيـاء اخرى وعيشة اخرى اليوم لا غداً . وهذا الغد لا بد قريب واقع مها اخرنا زمن وقوعه ، والخوف هو في ان يستغله نفر لا ترضى العروبة عن افكارهم البعيدة ومبادئهم المستترة . والرجال الذين لا يعملون لهذا الغد يتشبهون بالنعامة ، ولكنهم يحشرون رؤوسهم في رمل التعامي ، عن معرفة ! ان المجد الحق قريب منهم اذا هم ارادوا ، والخلود في متناول ايديهم وايدي كل من يعمل للشعب ، لان الشعب يكافىء دوماً من يحسن اليه .

ان الشباب العربي يغلي نشاطاً وقوة وامكانيات ، لا يعرف اين يصرفها ولا كيف يصرفها . اين هو الفيلسوف الذي يدرس اصل هذا كله ويفسره ويحلله ويجد لنا نوعه وكنهه استناداً الى تقاليد امتنا وعبقريتها الخاصة ؟ اين هو الاجتماعي الذي يجد احسن الطرق لصرفه وكيفية هذا الصرف ؟ بل عبقريتنا نفسها ما هي وما هو نوعها ؟

ان هذا الشباب نفسه ، وهو امل الامة وفخرها ، لا يعرف حاضر امته كما يجب ان يعرف ، ولا يدرك تام الادراك واقع شعبه الاجتماعي . فهو يشعر بان هناك اشياء كثيرة في الاخلاق و العادات و التقاليـد و دوائر الحكومة و الشوارع والسياسة ... تدور حول نفسها لا تنفك عن الدوران ، واخرى تحدها دائرة خبيثة لا نعرف كيف تتخلص منها ، وقسم ثالث مخجل ورابع مخز وسخيف ... ولكنه لا يرى تماماً ولا يهتدي تماماً الى طريق الخلاص والحرية التي يجب عليه سلوكها ، وينتهي

بان يتيه هو نفسه في اللجج التي تحيط به ... في ليل امته المظلم .

لنستعمل السينما هنا ايضاً في هدي الشباب الى نفسه وتعريفه بواقـــع امته . « اعرف نفسك بنفسك » يقول العجوز الحكيم سقراط . وعندما نعرف انفسنا حقاً ، عندئذ فقط ، نستطيع ان نطمئن الى مستقبل امتنا .

لقد استعملوا السينما حتى اليوم ، وهي لسان العمالقة ، في تسلية الشعب عن واقعه بدل تنبيه واثارته على هذا الواقع ، في تنمية عقد نفسية جديدة بدل حل الموجود منها – وما اكثرها ! – في الترفيه عن الامراض الاجتماعية المكبوتة بدل علاجها ، بل وفي خلق امراض جديدة بدل مداواة المزمن منها .

لقد اضاعوا على الأمة حتى اليوم المجال الصحيح الذي كان من الواجب استخدام السينما فيه . فهل سننتظر زمناً طويلاً قبل ان يستفيقوا على انفسهم !

كل شاب ثاقب البصر قوي النظر يعرف بان الامة العربية اذا كانت تريـــد النهوض حقاً فان عليها ان تنظر الى الامام لا الى الخلف ، ان تعمـــل للمستقبل استناداً الى وسائط الحاضر والمستقبل معاً ، وان لا تنظر الى ماضيهـــا الا كمتحف يحوي تماثيل اجـــداد عظام وصور مواقع مشرفـــة ، كمستودع للذخائر النفسية تستوحيه من بعيـــد ومن آن الى آخر ، لا كـــاغلال تكبلها عن كل ابداع وتقعدها عن كل اختراع .

يجب ان نبدع طريقاً جديـــدة لمستقبل امتنا ... من وحي امتنا ...

وهذه الطريق يجب ان نسير فيها منذ الابتداء ، مع الشعب .
والسينما عملاق جبار ذو فم هائل تخرج منه الكلمات محورة مكبرة تسمعها آلاف وملايين الآذان — وهي تحت امرتنا ، نستخدمها ساعة نريد لخير امتنا او لشرها . وعلينا ان نختار !

الشباب العربي والسينما

ريتا هايورث تطلق زوجها لتتزوج للمرة الثالثة ؟ استر ويليامز تتمنى لو تجد من ينزع عنها مايوه السباحة الى الابد ... فقد ملت رؤية نفسها عارية . هل من شجاع ؟ فلانة ولدت قطتها قطاً ، وفلانة اصبحت كلبتها جدة !... سينسر تريسي يملك مزرعة كاملة ، كلارك جيبل لا يعرف كيف يصرف النساء اللواتي يتزاحمن على باب بيته ، فلان يتزوج للمرة الخامسة وفلان يطلق للمرة السادسة .
تلك هي الثقافة السينمائية التي تفرغها معظم مجلات السينما العربية ، ومن خلفها الشركات الاميركية خاصة ، في رؤوس شبيبتنا .
ثقافة فارغة ، قد لا نقدر هذه المجلات مقدار خطرها ، هي في رأينا جزء من مؤامرة كبيرة واسعة على عقول الشبيبة . فهذه الاشياء الصغيرة التي يتجرعها كل شاب وهذه القصص « البايخة » وهذه القراءات الخفيفة ... كلها خيوط في مؤامرة تقتل ملكة النقد وتعلم القارىء السطحية وعدم التعمق . السطحية ، هذه هي الكلمة التي تنطبق اكثر من غيرها على الثقافة التي تكيلها لنا بعض صحف اليوم . سطحية في التفكير ، سطحية في الحياة ، سطحية في الثقافة ، سطحية في كل شيء ... انها جميعاً انواع اخرى — ما

اخطرها ! ـ من امراضنا الاجتماعية اليوم .
ان اقسام الدعاية في الاستديوهات الاميركية السينمائية الكبرى هي المسؤولة البعيدة عن هذه الحال . فهي تستخدم عدداً كبيراً من الموظفين الحنكين في امور الدعاية للاشرطة والنجوم الذين تربطهم بالاستديوهات عقود مرتفعة ، يصنعون ، الاشاعات حول الحياة في هوليوود ، ويكتبون المقالات على ألسنة الممثلين والممثلات ، ويخترعون القصص ويرسلون هذا كله هدية الى مجلات السينما في العالم على شكل نشرات اسبوعية مصحوبة بصور بديعة بالالوان وبغير الوان ، ليبقى ذكر الممثلين وذكر السينما حاضرين دوماً في اذهان قراء هذه المجلات التي تروج رواجاً كبيراً بسبب خفة محتواها وبساطة موادها .

يقول الويس بتر باشلن في كتابه « التاريخ الاقتصادي للسينما » بان منتجي السينما منذ البدء ، اخذوا يفتشون عن الوسائط التي يتلافون بها خطر كساد اشرطتهم ، فوجدوا ذلك ، لا في توحيد Standardization طرق الاخراج فحسب ولكن ايضاً وخاصة في توحيد محتوى الاشرطة نفسها . وهناك في الحالة الاخيرة ثلاث نقاط مختلفة تستحق البحث :

١ ـ طريقة نجوم السينما .
٢ ـ تحديد المواضيع وقصرها على بعض انواع لا تتعداها .
٣ ـ الدعاية .

نعم ، فبطريقة النجوم تؤمّن الشركات الكبرى جمهوراً كبيراً يذهب الى الاشرطة التي تظهر فيها النجمة الفلانية او النجم الفلاني

وعنياه مغمضتان ، وبتحديد المواضيع وصلت اشرطة هذه الشركات الى درجة من البساطة والسطحية يرضى عنها كل مشاهد متوسط مهما كان نوع ثقافته ،وبالدعاية تتوصل لان تنمي وتغذي لدى الشاهد حاجة لرؤية هذا النوع من الاشرطة او هذا النجم او تلك النجمة.

بل لقد ذهبت الشركات الاميركية الى تأسيس مكاتب خاصة في استديوهاتها لتلقي رسائل المشاهدين والمعجبين بنجوم الشركة والاجابة عليها . ويتراوح عدد الرسائل التي تتلقاها هذه المكاتب شهرياً بين (١٨٠٠٠) الى (٤٥٠٠٠) رسالة وبطاقة بريدية . وهي تؤسس وتمول في الولايات المتحدة نوادي يرتادها عدد كبير من عشاق الاشرطة السينمائية Film - fans والمعجبون بالنجوم . فهذا « نادي جاري كوبر » وذاك « نادي عشاق فريد استير » الخ ... والمصيبة هي ان الشركات السينمائية تعلق اهمية كبيرة على رأي رواد هــذه النوادي وكتاب الرسائل في تقرير نوع الاشرطة التي تنتجها وتوزعها على جميع انحاء العالم فيراها السويدي والعربي والفرنسي كما يراهــا الصيني والاسترالي وابناء جاوا وسومطرا !

من هنا يمكن ان نعود الى مسألة تحديـــد استيراد الاشرطة ووجوب اختيار ما يمكن ان يستفيد منه المشاهد العربي او على الاقل – في البدء – ما يمكن ان لا يشكل خطراً عليه وعــلى ثقافته وعواطفه . فحاجة الاميركي المتوسط الذي يفرض رأيه على الشركات الكبرى والذي تستوحيه هذه الشركات ليســت هي حاجة العربي المتوسط ، وما توحي به الطبيعة الاميركية ليس هو مـا

توحي به طبيعتنا وارضنا وتقاليدنا الفكرية . انهم بكلمة واحدة يتكلمون غير لغتنا ...

ان فكرة الحاجة هي الفكرة الاساسية التي يجب ان نضعها حكوماتنا امام اعينها لدى اعطاء تأشيرات الدخول للاشرطة الاجنبية ، اميركية وغير اميركية ، اذ يجب ان لا يفهم أني اعادي اشرطة هذه البلاد او تلك بالذات . واذا كنت اتكلم عن اميركا اكثر من غيرها فلان اشرطتها هي المسيطرة على اسواقنا بالدرجة الاولى .

ان فكرة الحد الاعمى من دخول الاشرطة الاجنبية الى بلادنا كما تتمنى بعض الفئات ، هي ابعد الافكار عن ذهني ، وانا اول من يقوم ضدها . وفكرة محاربة الاشرطة الاجنبية لكونها اجنبية فقط ولأنها غريبة عن تقاليدنا الاجتماعية ، هي ابشع ما يمكن ان تجره عملية التحديد اذا هي سلمت الى ايد رجعية جاهلة بحاجات الامة الاجتماعية . فلست انا الذي ينادي بحماية عاداتنا وتقاليدنا الاجتماعية ! هذه العادات والتقاليد التي اعتبر اكثرها بقايا لعصر انحلال ، لا تستحق التمسك باذيالها والتعلق باهدابها ... انها نفسها عبارة عن اذيال واهداب ! وهي في رأينا بحاجة الى المسح والتنظيف بالبنزين والـ « د. د. ت » واضافة طبقة جديدة من « الورنيش » عليها لكي تماشي العصر الذي نعيش فيه ، وتكون اهلا للبقاء في المستقبل ، لا تضطر معها الامة العربية الى هزة جديدة لكي تقضي عليها وتزيل آثارها ... ثم تبدأ من جديد . هزة جديدة كبرى كتلك التي تعيشها الامة العربية وتنوء تحت اعبائها

منذ ثلاثين سنة وما تزال .

اخطار وآمال جديدة

لا أرى مندوحة ، وانا اقترب من نهاية هـذا الحديث ، من وجوب التذكير هنا ببعض ما يأمـله كل محب مخلص السينما المصرية والعربية ، ورفعه الى اسماع المسؤولين عن هذه الصناعة التي اضحت ثانية صناعات مصر اهمية .

فالبلاد العربية الاخرى قد اخذت تستيقظ على اهمية السينما ، فتجمع المال وتتأهب وتستعد لانشاء صناعة سينمائية وطنية بعد الذي رأته من اهمية هذه الصناعة . بل ان بعضها قد بدأ الانتاج منذ سنتين او ثلاث على مقياس محدود ، شأنه في ذلك شأن اي بلد آخر يبدأ عملاً جديداً ، وهو لا بد واصل في يوم قريب ، اذا ثابر على تضحياته واكمل الطريق التي بدأها ، الى ما يرمي ويأمل .

فمراكش ستصبح في يوم قريب ، حسب بعض التكهنات ، مزاحماً يحسب له حساب السينما المصرية في الاسواق العربية ، وخاصة في اسواق شمال افريقيا . وهي تملك الآن استديوهات في الرباط ومشروعات عديدة لبناء استديوهات اخرى . وهناك عدة شركات فرنسية ومراكشية عربية انتجت حتى الآن عدداً مهماً من الاشرطة ، اخرجها فرنسيون او مراكشيون عرب . بعضها فرنسي بحت وبعضها الآخر عربي بحت ، والفرنسية تمثل منها نسختان ، الواحدة فرنسية مع ممثلين فرنسيين والاخرى عربية مع ممثلين عرب . وهناك ممثلون من ابناء البلاد ، اصبحت اسماء

بعضهم على ألسنة المراكشيين والجزائريين والتونسيين ، كأسماء يوسف وهبي ، وانور وجدي ، ونور الهدى ، وحسين صدقي على ألسنتنا تقريباً ، منهم جمال بدوي ، حبيب رضا ، محمد كمال ، تونس ، آمال فوزي ، نصيرة شفيق الخ ... والفرنسيون يساعدون هذه النهضة السينمائية ويشجعونها بكل ما اوتوا من قوة ومال ، آملين بأن تفتح لهم ابواب اسواق الشرق العربي والاسلامي .

ثم هناك العراق الذي انتج عدة اشرطة من اخراج مصريين او فرنسيين . ونشير خاصة واخيراً الى الحركة التي تختمر في سوريا ولبنان منذ نهاية الحرب الاخيرة والتي لن تتأخر عن التفتح والازهار . ويأمل القائمون على هذه الحركة في هذين القطرين ، ان تقتحم اشرطتهم الاسواق العربية بسرعة بسبب قيمتها الفنية اولاً ثم بسبب اللهجة الشامية المحبوبة والمفهومة من جميع ابناء البلاد العربية ، خاصة في شرقي الاردن والعراق وتونس .

تلك جميعاً آمال جديدة للسينما العربية اذا وجدت من يوجهها توجيهاً صحيحاً ، ولكنها ايضاً اخطار تهدد السينما المصرية من كل جانب وتنذرها بأسوء العواقب اذا لم تسارع مصر الى ايجاد سياسة سينمائية عملية ، تحافظ بوساطتها على المركز الذي اكتسبته لها اسبقيتها . فاذا اضفنا هذه الاخطار التي تهدد اسواق مصر الى الامراض الداخلية التي وجدناها في صميم السينما المصرية نفسها رأينا ان الخطر اكبر بكثير مما يعتقد بعض المتفائلين .

وقد اقترحت اخيراً بعض الادوية لمعالجة المرض ، فبدأت هناك حركة لانتاج اشرطة مشتركة بين مصر وبين بلد آخر ،

كايطاليا مثلاً ، لتأمين اسواق البلدين عند استغلال الشريط ، وادخلت الالوان على بعض الاشرطة (كشيهات فوق العادة)..
ولكن هذا النوع من الادوية ليس اكثر من نوع « المسكنات » يسكن الالم موقتاً ولا يعالج المرض حقاً . ولن تنتصر السينما المصرية وتعيش الا عندما تعالج المرض بالذات . والذي اراه "كحل" ، اضعه على بساط البحث ، في كيفية هذه المعالجة ، بسيط قريب يتلخص في ان تقوم السينما المصرية بواجباتها نحو مصر نفسها ونحو البلاد العربية ، وان يؤدي لها المصريون وابناء هذه البلاد ما تستحق من حقوق .

حقوق السينما المصرية وواجباتها

ان أول ما يتبادر الى الذهن لدى التفكير في علاج مرض السينما المصرية المزمن هو وجوب نقل دم جديد الى عضويتها التي انهكها التعب والجهد الكثير اللذان انفقتها ايام الحرب خاصة . وقد شعر اولو الامر بان هذا الدم الجديد لا بد منه اذا هم ارادوا علاجاً صحيحاً للمرض ، فدعوا عدداً من الاجانب للعمل في بعض فروع المهنة . وهذا بدء محمود لا مناص منه – بغض النظر الآن عن امكانيات من وقع عليهم الاختيار وعن السياسة التي اتبعت في هذا الاختيار – بانتظار اليوم الذي يتقدم فيه مصريون وعرب ليحلوا محل اولئك الاجانب .

اقول مصريين وعرباً لانه يظهر أن بعض القائمين على امور المهنة من الذين لا يغارون على مجيطهم ولا يخافون على مراكزهم

ولا يفضلون الف مرة ان تموت السينما المصرية اختناقاً داخـل محيطها المغلق على ان تدخلها عناصر حية شابة جديدة ، مصرية وغير مصرية ، كما هي الحال مع غيرهم ، اقول بان هؤلاء المسؤولين قد بدأوا يشعرون بوجوب تشجيع الشباب على دخول السينما ، وبوجوب التعاون مع البلاد العربية . ولا أريد هنا ان اعود فأعرض مشكلة دفــع الشباب العربي عن ابواب السينما المصرية (فقد جاءت فترة كان المصريون انفسهم يُدفعون فيها عن العمل في السينما « المصرية » !) ، هـذه المشكلة التي ما تزال تطلع علينا الصحف العربية بانبائها كل يوم ، واكتفي بالقول بان السينما المصرية بعملها هذا قد افادت الحركة السينمائية في البلاد العربيـة الاخرى أيما فائدة ، اذ حفزت الكثيرين على العمل لانشاء صناعة سينمائية ، كلاً في بلده ، وأضرت بنفسها ، وإذ رفضت اولاً هــذه العناصر الجديدة ، وخلقت لنفسها ثانيــاً ، منافسة خطرة هي اول من يتحمل نتائجها ، بالضرر دوماً ، حسنة كانت هذه النتائج او سيئة.

لقد رأينا هوليوود تدفع اعلى المبالــغ للفنانين الاجانب فتستفيد منهم فائدة مضاعفة ، إن في تحسين انتاجها او في حرمان صناعة السينما في بلاد اولئك الفنانين من احسن رجالهـا . فهي تضرب عصفورين بحجر واحـد ، كما فعلت ، بالسويد بعيد الحرب العالمية الاولى عندما دعت سيو ستروم وستيلر، وبالمانيا بعد أزمة سنة ١٩٢٥ الاقتصادية ، عندما دعت لوبيتش وديبون وبابست وكارل ماير الخ ... فأغنت نفسها بفنانين ظهر فيما بعد ان عدداً كبيراً منهم يمكن ان يُعدّ بين اعظم من عمل السينما ، وقضت

فضاء شبه تام على الحركة السينمائية في هذين البلدين بعد عصر من الازدهار لم تستعيده حتى اليوم. بل لقد رأينا هوليوود «تستورد» في بعض الاحوال كبار رجال السينما في بلد من البلاد وتدفع لهم مبالغ ضخمة ، دون ان تكلفهم بالقيام باي عمل ، كما فعلت بايزنشتاين الروسي منذ حوالي عشرين سنة وكما تفعل حتى اليوم بعدد كبير من الفنانين والفنيين الاجانب .

ان على مصر ان تستوحي هوليوود في هذه السياسة ، وان تعرف خاصة كيف تختار ومن تختار عندما تدعو العرب والاجانب للعمل في خدمة صناعتها السينمائية . واذا كان من حق مصر على الجمهور العربي ان يؤازر السينما المصرية ويقبل على اشرطتها وان يحارب فكرة « الدوبلاج » التي تكاد تبرز الى حيز الوجود في سوريا ولبنان بمساعدة فنانى الاذاعة والملاهي والتي تشكل اكبر خطر مباشر على صناعة السينما المصرية والعربية عامة ، فان على مصر ان تترسم سياسة عربية حقة وان تلتفت الى البلاد العربية التفاتاً كبيراً فتصور حياتها وتستكتب كتابها وتستدعي اكبر عدد ممكن من ابنائها للعمل في مصر . وهذا حق لم يجب على مصر ارضاؤه لمصلحتها هي ولمصلحة هذه البلاد ، ولن يصيبها من هذا كله الا كل خير وكل فلاح .

القاهرة هوليوود العرب

ماذا يكون موقف مصر اذا بدأ كل بلد عربي بتأسيس صناعة سينمائية محلية واخراج اشرطة عربية ؟ بل ماذا تكون القيمة

الفنية لهذه الاشرطة ؟

كنا نعلم بان الشريط السينمائي يكلف مبالغ طائلة ، وانه بحاجة الى اسواق واسعة يستغل فيها كيا يتوصل اصحابه الى تغطية هذه المبالغ والى الربح ايضاً . ومهما بلغ حذق مـدير الانتاج في التوفير ، فان المبالغ المصروفة على الشريط المتوسط تنيف دوماً على ما يمكن ان يجمعه استغلال هذا الشريط في بلد واحـد من البلاد العربية بالنظر الى قلة عدد الصالات في كل منها . وكنتيجة منطقية لهذا الامر ، فمن الواجب استغلال كل شريط خارج البلاد الـتي تنتجه ، للوصول بعوائده الى رقم معقول يسمح لاصحاب الشريط بان لا يكونوا بخلاء على الفنيين الذين يقومون على تنفيذ العمل ، من الريجيسر الى الديكوراتور والمخرج . والا . . . فقد تكون ميزانية الشريط المحدودة ، عاملاً من عوامل نقصه الفني .

ولا شك ان البلاد العربية التي بدأت بالانتاج خارج مصر ، قد وضعت لاشرطتها ميزانيات محدودة . وقد يكون ذلك على حساب الكمال الفني لهذه الاشرطة ، وهذا امر معقول ومنتظر ما دامت هـذه البلاد في اول الطريق . ! والشجاعة الشخصية التي يضعها اصحاب هذه الاشرطة فيها اكبر عذر في عدم كمالها اذا هي جاءت غير كاملة . الا ان بعض هـذه الاشرطة قد يصل الى درجة من الكمال الفني اذا قامت على ادارتها ايد ذكية تفوق بكثير تلك التي توضع تحت تصرف القائمين عليها مبالغ طائلة . والامثلة على ذلك كثيرة في السينما الغربية ، اشهرها في السنوات الاخيرة مثال السويدي رون هاجبرج الذي كلفه شريطه الاول « بعد الفسق

يأتي البل ، اكثر من (٥٠٠) جنيه مصري !! ومع ذلك فقد دخل هذا الشريط منذ الآن في تاريخ السينما الى جانب الاشرطة التي تكتب هذا التاريخ .

ان اول ما يتبادر الى الاذهان ، بنتيجة بدء الانتاج في البلاد العربية الاخرى ، هو ان مصر سوف تضطر حتماً الى الحد من انتاجها في القريب العاجل ، عندما تنظم هذه البلاد ، توزيع اشرطتها خارج حدودها وفي مصر نفسها ، طبقاً لنظرية المعاملة بالمثل . والحد من الانتاج معناه بطالة قسم من الفنيين والفنانين . والذي لا شك فيه هو ان هذا الحد سوف يساعد على رفع القيمة الفنية للشريط المصري ... وهكذا تكون مصر قد انتظرت ان تنبها شقيقاتها العربيات ، باغلاق قاعاتها امام الشريط المصري ، لكي تبدأ بالتفكير الجدي وبجمع اللجان لانقاذ السينما المصرية!

انا من محبذي فكرة ايجاد صناعة سينمائية محلية في كل بلد من البلاد العربية ، فان المقاومة والمنافسة لا يمكن الا ان يكون جيداً مباركاً ، فترتفع القيمة الفنية للمجموع درجات وتكتشف مواهب جديدة في جميع فروع المهنة ، ويصبح التعارف بين البلاد العربية اسرع واشمل . اذ مهما احسن المصري في تصوير « الزحلاوي » فان اللبناني بذلك لا شك اعرف ، ومهما صرف السوري من جهد في اعطاء فكرة عن الحياة البغدادية فان العراقي بذلك اجدر وعليه اقدر .

ولكن مثل هذه الصناعة في كل بلد على حدة ، لا يمكن الا ان تكون ضعيفة مهما بلغت من القوة والازدهار . فالانتاج في

سويسري مثلا يسد بعض حاجات السوق السويسري لا جميعها ، والصناعة هنا يمكن ان تطرق مواضيع واسعة او تاريخية تتطلب ديكورات ومجاميع واسعة من الممثلين والكمبارس ، فتكاليف هذا تفوق طاقتها منفردة ، هذا عدا الكلام في بناء استديوهات وتجهيزها ونفقات ادواتها . ولذا فالذي لا بد منه هو وجود مركز اول لصناعة السينما في البلاد العربية ، اقوى واغنى من جميع المراكز الاخرى .

فهناك حقيقة نجدها لدى استعراض البلاد الاجنبية ، هي مركز الثقل في صناعة السينما في كل من هذه البلاد. فهوليوود هي مركز الثقل لصناعة السينما في الولايات المتحدة ، كما هي موسكو بالنسبة الى الاتحاد السوفياتي وباريس الى الاتحاد الفرنسي ولندن الى المملكة المتحدة . والمسألة بالنسبة الى مصر ، تتلخص الآن في العمل على ابقاء القاهرة مركزاً للثقل لصناعة السينما في جميع البلاد العربية ، لا بالكمية فقط بل بالجودة والقيمة الفنية ايضاً ، وفي عدم السماح لهذا المركز بالانتقال في يوم ما الى دمشق او بيروت او بغداد او الرباط .

بل ان على البلاد العربية ان تساعد مصر – وعلى مصر ان تساعد البلاد العربية – على ابقاء القاهرة مركزاً اول لصناعة السينما العربية ، لتلافي النفقات الباهظة التي يتكلفها بناء استديوهات جديدة وتشكيل يد عاملة فنية قادرة في كل منها ، ما دامت استديوهات مصر قائمة ، بحهزة تجهيزاً ممتازاً شبه كامل ، ومستعدة لاخراج ضعف ما تخرجه في الوقت الحاضر من الاشرطة

ان العبرة اذن هي في التعاون بين كل من البلاد العربية على حدة وبين مصر، ثم بينها جميعاً. ولتكن لصناعة السينما العربية في صميم «الجامعة» مثلا او في نقابة السينمائيين المصريين، ادارة او شبه ادارة عليا تقوم على تسهيل اسباب الاتصالات والمواصلات وتنظيم المبادلات بين مصر وبين جميع البلاد العربية.

دفاع عن السينما المصرية

بعد هذا «التشريح» للحركة السينمائية بجميع وجوهها في مصر والبلاد العربية، لا ارى مندوحة عن الاشارة هنا الى بعض الفوائد التي ادتها السينما المصرية خاصة الى الشعب العربي في جميع اقطاره.

فقد كانت قبل كل شيء، وما تزال، اداة تعارف وتقارب بين هذه الاقطار، عندما كانت كل اسباب التقارب والتعارف مقطوعة بينها. فرغم الحدود والمسافات التي كانت تفصلها ايام الاحتلال الاجنبي ورغم انقطاع الصحف والمجلات في كثير من الاحيان بينها، بقيت السينما وحدها تجمع جماهير الامم العربية، حول مشاهد عربية تتكلم لغة العرب وتذكرهم بانه اذا كانت الظروف قد ارادت تفريقهم، فانهم رغم هذا امة واحدة تجمعهم لغة واحدة وتاريخ واحد. وبعد ان كانت طقوس الحج هي الوحيدة التي تجمع شمل عدد كبير من العرب، مرة واحدة في كل سنة لتوثيق عرى الاخوة والمحبة والتعارف بينهم، اضحت السينما هي الاداة الاولى في هذا الجمع، لا لعدد كبير من العرب

ـ القادرين مادياً على أداء الحج ـ ولا مرة واحدة في كل سنة، بل لكل العرب الذين اخذوا بأسباب المدنية الحديثة ، تقريباً ، وفي كل يوم .

هذا عدا الحديث في ان السينما المصرية قد ساقت الى صالات السينما في البلاد العربية جهوراً ضخماً كان من الممكن ان يقضي حياته كلها دون ان يدخل هذه الصالات ولو مرة واحدة . لقد عرّفت البلادَ العربية بالسينما . وهذا ، مع عملها غير الواعي في الماضي في تقريب العرب ، اكبر فضل لها واعظم يد ، تستحق معها كل شكر وكل تمجيد .

والحسارة ؟ الحسارة المادية الكبيرة التي كانت تلحق بالبلاد العربية لو ان اسواقها بقيت نهباً للأشرطة الاجنبيـــة فقط تجمع اموال ابنائهـــا وتصدرها الى اميركا خاصة وانكلترا وفرنسا وايطاليا ! والواقع انه يحق لنا أن نفخر بأن هذه الاموال قـــد صرفت في « تشغيل » بعض العرب، بل وفي رخاء بعضهم الآخر، بدل ان تُصرف على رخاء بعض الاجانب فيما لو لم تكن مصر قد اتت بالسينما وغذتها .

والآن فاذا كان هذا كله ينطبق على السينما المصرية منذ وجدت حتى نهاية الحرب الاخيرة ، فلدينا الف سبب للاعتقاد بانه كان من الواجب عليها تغيير طريقها بعدها ، والتوجه وجهة اخرى في نوع انتاجها لتبقى دوماً في الطليعة وموضعاً للاعجاب . ولول حقنة من هذه الاسباب،هي تلك التي اوحت الي بأبواب هذه الدراسة التي بدأتها وها انا انهيها ، تحت شعار واحد هو المحبة والاخلاص ،

وفي امل واحد هو الوصول بالعرب ، بواسطة السينما ، الى وعي اسرع ويقظة اعجل . فعلى السينما المصرية بعد ان قامت بتعريف العالم العربي بالسينما ومهدت الطريق لدخوله عصر السينما احسن تمهيد ان تبرهن ان كانت تستطيع البقاء وتستحق العيش ،بعد ان تغيرت حاجات الامة ، وبعد ان تطور الجمهور ومضى بالنسبة اليه عهد الجدة واصبح لا يرضى عن اي شيء تقدمه له السينما ، مهما كان نوعه وكنهه .

وانا واثق من ان السينما المصرية بما تملك من رأسمال كبير من الفنانين والفنيين وخاصة منهم اولئك الذين يؤمنون بالسينما حقاً ويحبونها محبة صادقة مخلصة ، سوف تعرف كيف تجدد نفسها وكيف تبقى وتعيش ، مثلما في ذلك مثل مصر التي استطاعت ان تتجاوز حيوية امتها رأي اكثر الناس تشاؤماً ، في كل مرة ظنوا معها أن هذه الحيوية قد همدت الى الابد .

فشكراً لمصر اذن وتحية صادقة مخلصة لكل من عمل للسينما ومن اعانها فيمسا والى الامام ، الى مرحلة جديدة في قصة السينما المصرية ، مرحلة عربية شعبية انسانية خصبة حقاً ومفيدة حقاً ، تجمع حولها كل ما لدى العرب من امكانيات فنية وقوى مبدعة وتستحق معها القاهرة عندئذ اسم : هوليوود العرب .

باريس ١٩٤٩ - ١٩٥٠

فهرست





السلسلة السياسية

تعالج اكبر مشكلات الساعة في العالم

		ق . ل
هذه هي الديمقراطية	للرئيس ادوار بنيش	٢٠٠
عالم واحد	لمستر وندل ويلكي	٢٠٠
عالمان	لوليم زيف	٢٠٠
الثلاث الكبار (روسيا ، بريطانيا ، الولايات المتحدة) : لد. دالين		٢٠٠
ساعة الحسم	لمستر صمنر ويلز	٢٠٠
آخر ايام هتلر	لتريفور روبر	٢٠٠
قصة الاستقلال في سور[illegible]ان	لليدي سبيرز	٢٠٠
سأتكلم بصراحة	لمستر برنز	١٥٠
سحابة بورتسموث	لصدر الدين شرف الدين	٢٠٠
ما هي منظمة الامم المتحدة	لريمون بارين	٢٠٠
لافال يتكلم	لبيير لافال	٢٠٠
كنت جاسوسة عند ستالين	للسيدة ماسينغ	١٠٠
هكذا اختطفت موسوليني	لسكورزيني	١٠٠
هكذا وقع فوكس في [illegible]	لفرنك آرنو	١٠٠
هكذا انتحر غورنغ		١٠٠

مطابع دار الكشاف – بيروت

١٥٠ قرشاً [illegible]